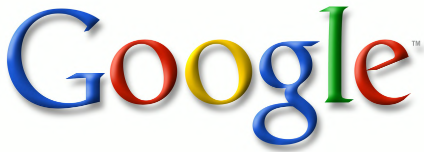
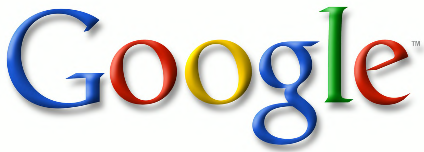
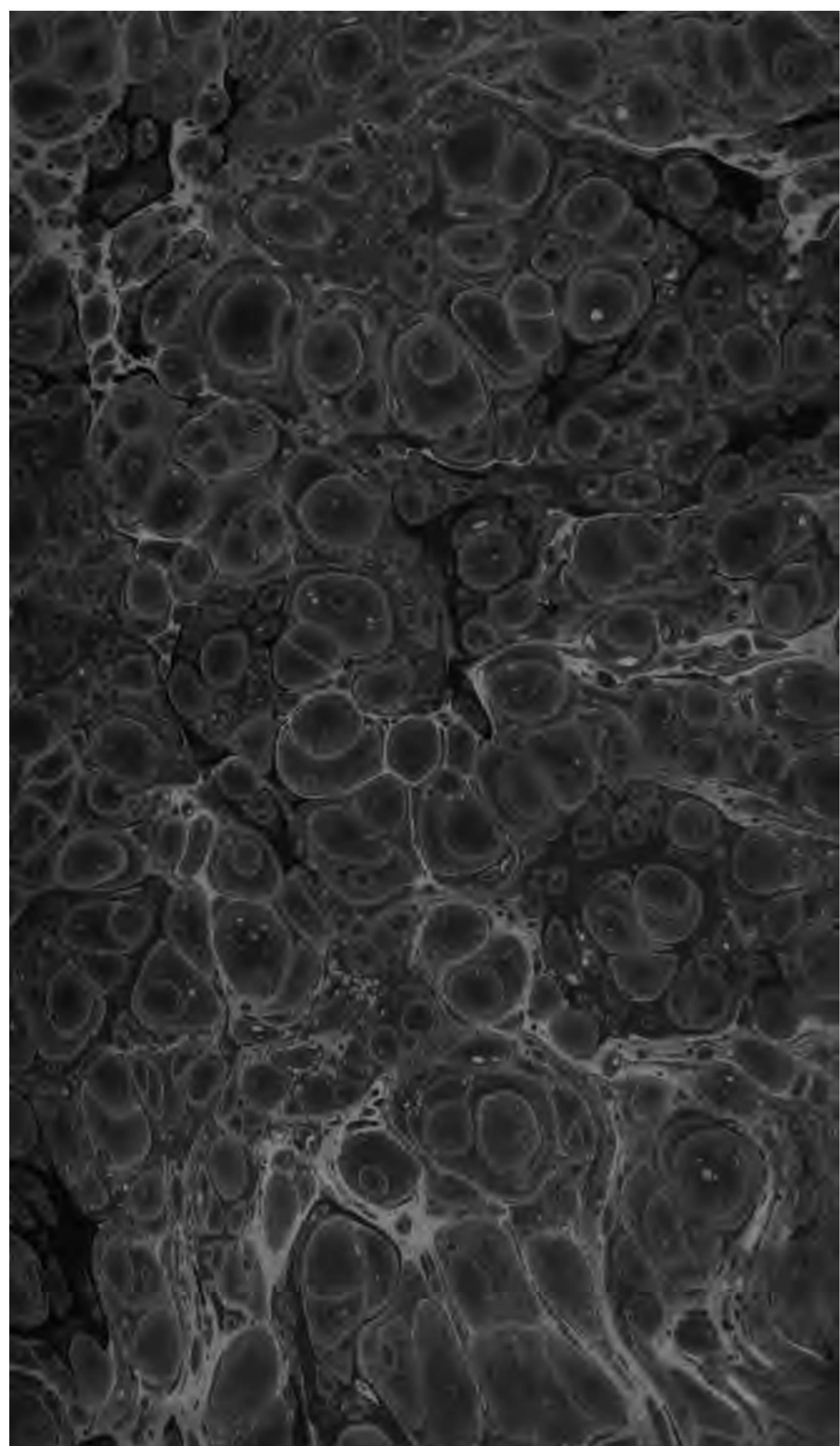

Google







LEÇONS
DE RHÉTORIQUE
ET
DE BELLES-LETTRES.

TOME III.

LEÇONS
DE RHÉTORIQUE
ET
DE BELLES-LETTRES.

TOME III.

PARIS. — IMPRIMERIE DE CASIMIR,
Rue de la Vieille-Monnaie, n° 12.

LEÇONS
DE RHÉTORIQUE
ET
DE BELLES-LETTRES,

TRADUITES DE L'ANGLAIS

DE H. BLAIR,

PAR J.-P. QUÉNOT;

SUIVIES DES OPINIONS DE VOLTAIRE, BUFFON, MARMONTEL, LA HARPE, ETC., SUR LES PRINCIPALES QUESTIONS DE LITTÉRATURE TRAITÉES PAR H. BLAIR.

DEUXIÈME ÉDITION.

TOME TROISIÈME.

A PARIS,

CHEZ LEDENTU, LIBRAIRE,

QUAI DES AUGUSTINS, N° 31.

M DCCC XXX.

COURS DE RHÉTORIQUE ET DE BELLES-LETTRES.



SUITE DE LA CINQUIÈME PARTIE.

LECTURE XXXIX.

DE LA POÉSIE PASTORALE ET DE LA POÉSIE LYRIQUE.

Je viens d'entrer dans quelques détails sur l'origine et les progrès de la poésie, et j'ai fait quelques observations sur la nature de la versification anglaise. Je vais actuellement traiter des principaux genres de compositions poétiques, et des règles les plus essentielles que la critique y rapporte. Je suivrai l'ordre le plus simple et le plus naturel, en commençant par les genres inférieurs, et en m'élevant jusqu'aux poésies épiques et dramatiques. Cette lecture sera employée à l'examen de la poésie pastorale et de la poésie lyrique.

Je commence par la poésie pastorale, non pas que je la considère comme revêtue de la forme la plus ancienne

que la poésie ait prise ; car je pense, au contraire, qu'on n'en a fait un genre distinct qu'à l'époque où la civilisation était déjà très-avancée. Quelques auteurs ont été portés à croire que, parce que les hommes menèrent d'abord une vie agreste, leurs premiers essais poétiques célébrèrent la campagne et le bonheur des champs. Je ne doute pas que, dès le principe, ils n'aient emprunté des images et des allusions aux objets que leur offrait la nature et qu'ils connaissaient le mieux ; mais je ne crois pas que les scènes calmes et paisibles de la vie champêtre fussent capables de leur inspirer ce que nous appelons la poésie. Chez tous les peuples, elle dut sa naissance aux événemens et aux objets qui, dans les premiers siècles, excitèrent les passions, ou du moins produisirent l'étonnement et l'admiration. Les actions des dieux et des héros, les exploits des guerriers, les succès ou les malheurs de leurs concitoyens ou de leurs amis, furent les premiers sujets que chantèrent les bardes de toutes les contrées. Ce n'était qu'accidentellement qu'il se trouvait dans leurs compositions quelques morceaux du genre pastoral. Ils ne durent pas songer à célébrer les plaisirs et le repos des champs, tant que ces plaisirs et ce repos furent pour eux les objets d'une jouissance journalière. La poésie pastorale ne prit sa forme actuelle que lorsque, rassemblés dans les grandes villes, les hommes eurent appris à connaître la distinction des rangs et le tumulte des cours. C'est alors qu'ils jetèrent un œil de regret sur la vie simple et innocente de leurs ancêtres, ou dont ils supposaient du moins que leurs ancêtres avaient joui ; ils la contemplèrent

avec plaisir, et, croyant voir dans le séjour et dans les occupations de la campagne un bonheur bien au-dessus de celui qu'ils éprouvaient, ils voulurent le célébrer en poésie. C'est à la cour de Ptolomée que Théocrite écrivit les premières pastorales que nous connaissions, et c'est à la cour d'Auguste que Virgile les imitait.

Mais quelle que soit l'origine de la poésie pastorale, il est du moins bien certain que c'est un genre plein de naturel et de grâce. Il rappelle à notre imagination les scènes riantes et les beaux aspects de la nature, si pleins de charme pour l'enfance et la jeunesse, et sur lesquels, dans un âge plus avancé, presque tous les hommes aiment encore à reporter leurs regards. Il nous peint une existence à laquelle nous associons des idées de paix, de repos et d'innocence. Aussi nous sommes toujours prêts à ouvrir notre cœur à ces douces images, comme si elles nous promettaient de bannir les soucis de la vie, et nous transportaient dans les paisibles régions de l'Élysée. Aucun sujet d'ailleurs ne semble plus favorable à la poésie. Quels riches modèles à décrire la nature nous offre de toutes parts! Quels sujets pourraient mieux se prêter à la langue et à l'harmonie des vers que les fleuves, les montagnes, les prairies, les collines, les arbres, les troupeaux et les bergers? Aussi, dans tous les temps, la poésie pastorale a fait le charme d'un grand nombre de lecteurs, et excité l'émulation de plusieurs écrivains. Cependant, malgré les avantages qu'elle réunit, nous allons voir qu'il n'est presque aucun genre de poésie dans lequel il soit plus difficile

d'atteindre à la perfection, et dans lequel aussi un plus petit nombre de poètes en ait approché.

La vie pastorale peut être envisagée sous trois points de vue différens. D'abord, telle qu'elle est aujourd'hui, que l'état de berger est une condition basse, servile et laborieuse, que les travaux auxquels ces hommes sont assujettis sont désagréables et pénibles, et que leurs idées sont grossières et ignobles; ensuite, telle que l'on suppose ce genre d'existence dans les premiers siècles du monde, dans ces temps de simplicité où la vie champêtre était aisée et abondante, où les hommes ne connaissaient presque d'autres richesses que leurs troupeaux, où le berger, encore grossier dans ses mœurs, jouissait cependant d'un état honorable. On peut, enfin, considérer la vie pastorale sous cet aspect qui ne fut et n'existera jamais, sous celui où nous croyons voir le goût délicat et les manières polies des temps modernes réunis au bonheur, à l'innocence et à la simplicité des premiers siècles. De ces trois états, le premier est trop vil, et le second trop raffiné et trop loin de la nature pour se prêter à la poésie pastorale. Chacun de ces extrêmes est un écueil contre lequel le poète ne peut approcher sans se perdre. Il ne nous inspirera que du dégoût, si, comme on l'a souvent reproché à Théocrite, il nous peint les travaux ignobles et les idées grossières de nos paysans; et si, à l'exemple de quelques auteurs français et italiens, il fait parler ses bergers comme des courtisans ou des philosophes, ses poésies n'auront de pastoral que le nom.

Il doit donc savoir tenir un juste milieu; il faut qu'il

se forme l'idée d'une vie champêtre telle qu'elle a pu exister à certaines époques où régnaient l'abondance, l'égalité, l'innocence; où les bergers étaient aimables et gais sans bel esprit et sans pédantisme, où ils étaient simples sans être grossiers. La poésie pastorale doit son plus grand charme aux peintures qu'elle nous offre de la tranquillité et du bonheur des champs. C'est à produire cette douce illusion que le poète doit essentiellement s'attacher. Il doit nous montrer tout ce que cette condition a d'agréable, et nous cacher les côtés sous lesquels elle pourrait déplaire (1); en peindre

---

(1) Dans ces beaux vers de sa première églogue, Virgile, pénétré du véritable esprit de la poésie pastorale, a tracé l'image de tous les plaisirs de la vie champêtre :

Fortunate senex! hic, inter flumina nota
Et fontes sacros, frigus captabis opacum.
Hinc tibi, quæ semper vicino ab limite sæpes,
Hyblæis apibus, florem depasta salicti,
Sæpè levi somnum suadebit inire susurro;
Hinc altâ sub rupe canet frondator ad auras :
Nec tamen intereà raucæ, tua cura, palumbes,
Nec gemere aeriâ cessabit turtur ab ulmo.

Tu viendras, près du fleuve errànt dans ces contrées,
Respirer la fraîcheur des fontaines sacrées;
Et, tandis que du haut de ces rochers déserts,
La voix du bûcheron se perdra dans les airs,
Heureux vieillard! ici, l'abeille qui bourdonne,
En effleurant ces prés que le saule environne,
Viendra par un doux bruit t'inviter au sommeil:
Tes ramiers favoris charmeront ton réveil;
Et sur l'ormeau, témoin de leurs amours fidèles,
Pour toi roucouleront les tendres tourterelles.

Firmin Didot.

toute la simplicité, toute l'innocence, et n'en pas laisser voir les peines et les malheurs. Toutefois il peut en retracer les chagrins et les inquiétudes; car il n'est pas naturel de supposer qu'aucune des conditions de la vie en soit tout-à-fait exempte; mais ces chagrins et ces inquiétudes doivent être tels qu'ils n'offrent rien de pénible à l'imagination, et ne soient pas faits pour inspirer du dégoût pour la vie des champs. Un berger, par exemple, peut gémir sur la cruauté de sa maîtresse, ou sur la perte d'un agneau favori. C'est déjà une assez grande recommandation pour un état, que de n'y avoir pas d'autres maux à pleurer. Enfin, le poète doit nous montrer la vie pastorale embellie, ou du moins il doit nous la présenter sous son côté le plus favorable. Mais, en embellissant la nature, qu'il prenne garde de la rendre méconnaissable, qu'il ne cherche pas à joindre au bonheur et à la simplicité des champs des raffinemens qui leur sont étrangers. S'il ne nous offre pas le tableau d'une vie réelle, que ce tableau du moins ait quelque chose de vraisemblable. Telle est, je crois, l'idée générale que l'on doit avoir de la poésie pastorale; mais, pour en faire un examen plus particulier, nous allons d'abord considérer, dans ce genre de composition, le lieu de la scène, ensuite le caractère des personnages, et enfin l'action qui doit en faire le sujet.

Quant au lieu de la scène, il est clair que ce doit toujours être la campagne, et le mérite du poète dépend beaucoup de la description qu'il en sait faire. Virgile, à cet égard, est resté au-dessous de Théocrite, dont les descriptions sont bien plus riches, bien plus

pittoresques. Les poète, dans une pastorale, doit peindre très-distinctement le lieu de la scène. Ce n'est pas assez de mettre sous nos yeux ces groupes insignifians de violettes et de roses; ce n'est pas assez de nous parler des oiseaux, des ruisseaux, des zéphirs et de tous ces lieux communs que nos mauvais poètes reproduisent sans cesse dans leurs détestables compositions; il faut une description telle qu'elle suffirait à un peintre pour faire un paysage. Chaque objet doit y être indiqué, le rocher, le ruisseau, l'arbre, doivent être chacun dessinés de manière à ce que l'imagination les voie et fasse de leur ensemble un endroit délicieux. Un seul objet heureusement choisi suffit pour donner une belle couleur à une scène tout entière; c'est ainsi qu'un antique tombeau produit un si bel effet dans ce paysage que Virgile nous a peint, et qu'il a pris de Théocrite :

Hinc adeò media est nobis via; jamque sepulcrum
Incipit apparere Bianoris : hìc ubi densas
Agricolæ stringunt frondes, hìc, Mœri, canamus;
Hic hædos depone : tamen veniemus in urbem.

Ecl. IX.

Mœris, nous avons fait la moitié du voyage;
Déjà de Bianor j'aperçois le tombeau.
Mets tes chevreaux bêlans au pied de cet ormeau
Dont le pasteur émonde un feuillage inutile;
Viens, nous avons du temps pour rentrer à la ville.

Firmin DIDOT.

Le poète doit répandre de la variété, non-seulement dans la description du lieu de la scène, mais encore dans celle de tous les objets auxquels il fait allusion. Il doit changer ses couleurs et nous présenter souvent

des images nouvelles. Il court le danger de devenir ennuyeux s'il n'emploie que ces sujets rebattus, qui sont originaux dans les premiers poètes qui copièrent la nature, mais qui, depuis, ont été si souvent répétés, qu'ils sont en quelque sorte devenus d'insipides lieux communs. Il faut ensuite qu'il sache assortir le lieu de la scène au sujet ou à l'action de la pastorale, et, suivant que cette action doit être gaie ou triste, il doit nous montrer la nature sous des couleurs analogues aux émotions et aux sentimens qu'il décrit. Ainsi Virgile, lorsque dans sa seconde églogue il fait entendre les plaintes d'un amant malheureux, donne à toute la scène une teinte sombre :

Tantùm inter densas, umbrosa cacumina, fagos,
Assiduè veniebat; ibi hæc incondita solus
Montibus et sylvis studio jactabat inani.

Tout son recours était de chercher le silence
Sous les dômes touffus des antiques forêts :
Là, cet infortuné, seul avec ses regrets,
Et sans ordre et sans art, d'une voix assidue
Exhalait dans les airs cette plainte perdue.

TISSOT.

Il ne suffit pas que les personnages que l'on introduit dans une pastorale se rencontrent à la campagne. Ce ne sont pas les aventures ou les discours des courtisans ou des habitans des villes qui résident momentanément dans un asile champêtre que l'on se plaît à y trouver. L'on s'attend à voir paraître des bergers ou des personnages livrés tout entiers à la vie des champs, et dont l'innocence et la simplicité forment dans notre imagi-

nation un contraste agréable avec les mœurs et le caractère des hommes lancés dans le tourbillon des villes.

Nous avons déjà fait connaître une des principales difficultés que le poète doit surmonter dans le choix et le langage de ses personnages, celle de tenir un juste milieu entre la rusticité et le raffinement. Un berger peut bien penser et s'exprimer sans affectation sur toutes sortes de sujets; une aimable simplicité peut former le fond de son caractère; mais il n'est pas nécessaire qu'il paraisse lourd et insipide. Il peut montrer du bon sens, de la réflexion, de l'esprit, de la vivacité, des sentimens tendres et délicats, puisque ce sont des qualités auxquelles les hommes de tous les rangs peuvent plus ou moins prétendre, et que, d'ailleurs, il y avait dans le monde de l'esprit et du génie avant que les sciences et les arts les eussent perfectionnés; mais il ne doit pas débiter des subtilités, se perdre en réflexions générales et en raisonnemens abstraits, et encore moins faire le bel esprit, ou parler le jargon d'une galanterie affectée qui n'appartient ni à sa situation, ni à son caractère. Ce genre d'affectation est le principal défaut des pastorales italiennes, qui, d'ailleurs, sont fort belles. Quand Aminte délie les cheveux de sa maîtresse, qu'un sauvage avait noués à un arbre, voici ce que le Tasse lui fait dire :

Già di nodi sì bei non era degno
Così ruvido tronco; or che vantaggio
Hanno i servi d'amor, se lor comune
È con le piante il prezioso laccio?

Pianta crudel! potesti quel bel crine
Offender tu, ch'a te feo tanto onore!

Att. III, sc. I.

« Ce tronc raboteux était indigne d'un si beau lien.
« Quels privilèges sont donc réservés aux esclaves de
« l'amour, s'ils partagent avec les arbres de si char-
« mantes chaînes! Arbre cruel! as-tu pu offenser cette
« belle chevelure qui te faisait tant d'honneur! »

De pareils sentimens sont trop recherchés pour des bergers; on ne peut leur prêter que le langage du bon sens et des sentimens qu'inspire la nature. S'ils décrivent ou s'ils racontent, ce doit être avec simplicité; leurs allusions doivent avoir pour objet les circonstances de la vie champêtre, comme dans ces beaux vers de la huitième églogue de Virgile :

Sepibus in nostris parvam te roscida mala
(Dux ego vester eram vidi cum matre legentem;
Alter ab undecimo tum me jam cœperat annus,
Jam fragiles poteram à terrâ contingere ramos.
Ut vidi, ut perii, ut me malus abstulit error!

Un jour, dans nos vergers, tu vins, petite encore;
Je te vis; tu cueillais, au lever de l'aurore,
Des fruits mûrs et blanchis par de légers frimats;
Ta mère était présente, et je guidais vos pas;
Dix ans bientôt passés composaient tout mon âge;
Mes bras du jeune arbuste atteignaient le feuillage :
Je te vis, je péris, une funeste erreur
Emporta loin de moi mon esprit et mon cœur.

TISSOT.

Dans un autre endroit, c'est une bergère qui jette une pomme à son amant :

Tum fugit ad salices, et se cupit ante videri.

Sous un saule elle s'enfuit légère,
Et brûle d'être vue avant de se cacher.

TISSOT.

Voilà ce que les Français appellent de la *naïveté;* voilà qui est parfaitement assorti aux mœurs pastorales. M. Pope, en voulant imiter ce passage, a cru l'embellir; voici comme il développe sa pensée :

The sprightly Sylvia trips along the green;
She runs, but hopes she does not run unseen;
With a kind glance at her pursuer flies:
How much at variance are her feet, and eyes!

« La folâtre Sylvia badine sur le gazon; elle fuit, mais « elle voudrait ne pas fuir sans être vue. Lorsqu'elle « jette un regard au berger qui la poursuit, que ses « pieds et ses yeux s'accordent mal ensemble! » Cette imitation est bien au-dessous de l'original; la simplicité charmante du poète latin ne se trouve plus dans la tournure roide et affectée de ce dernier vers : *Que ses pieds et ses yeux s'accordent mal ensemble!*

En supposant que le poète soit bien fixé sur le choix des personnages qui doivent figurer dans sa pastorale, et sur les caractères qu'ils y déploieront, il doit penser au rôle qu'il leur fera jouer, ou, pour mieux dire, au sujet de son églogue. Car il ne suffit pas qu'il nous montre des bergers discourant ensemble; un bon poème, de quelque genre qu'il soit, doit toujours renfermer une action capable d'exciter un intérêt quelconque; et je crois que c'est ici la grande difficulté de la poésie pastorale. Les scènes de la vie champêtre sont, ou du

moins paraissent à ceux qui les décrivent, trop dénuées d'incidens. L'état d'un berger, ou d'une personne livrée tout entière aux occupations de la campagne, est rarement exposé à ces accidens, à ces révolutions qui jettent sur une situation beaucoup d'intérêt, de surprise ou de curiosité. Sa vie est constamment uniforme. On conçoit que la politique ou l'intrigue ne sont pour rien dans son ambition ou dans ses amours. Aussi, de tous les poèmes, l'églogue est le plus pauvre sujet, et le moins varié dans son exécution. Les premières lignes nous font presque toujours deviner ce qui doit suivre. Ou c'est un berger qui s'assied solitaire au bord d'un ruisseau, pour déplorer l'absence ou la cruauté de sa maîtresse, et nous dire que depuis qu'elle a quitté le canton les feuillages sont flétris, les fleurs n'ont plus d'éclat; ou ce sont deux bergers qui, par suite d'un défi, chantent alternativement quelques vers assez ordinairement dépourvus de sens; le juge les récompense tous les deux, en donnant à l'un une belle houlette, à l'autre une coupe de bois de hêtre. C'est à de tels lieux communs, toujours rebattus par les auteurs d'églogues, depuis Théocrite et Virgile, qu'il faut attribuer en grande partie l'insipidité presque inséparable de la poésie pastorale.

Je demanderai cependant s'il ne faudrait pas plutôt attribuer cette fadeur à la faute des poètes qui se sont bornés à une triste et servile imitation des pastorales anciennes, qu'à la nature trop aride des sujets qu'on peut y traiter. Car pourquoi ce genre de poésie ne serait-il pas susceptible de plus de développement? La

nature de l'homme et ses passions sont à peu près les mêmes dans toutes les conditions de la vie; et toutes les fois que ces passions agissent sur des objets qui rentrent dans le cercle des idées champêtres, elles peuvent fournir des sujets heureux à la poésie pastorale. L'on ferait bien, il est vrai, d'en éloigner ce qu'elles ont de violent et de cruel dans leurs effets, et d'y présenter seulement ce qu'elles ont de compatible avec l'innocence, la simplicité, la vertu. Dans ces limites, un observateur judicieux de la nature trouverait encore une carrière assez vaste ouverte à son génie. Ces événemens divers où les habitans des champs trouvent l'occasion de déployer leur caractère et leurs mœurs, les scènes de bonheur ou de chagrin domestique, la tendresse des amis et des frères, les rivalités et les prétentions des amans, le succès ou le malheur inattendu des familles, sont une source de mille incidens pleins de charme ou d'intérêt, qui seraient plus susceptibles encore d'attacher le lecteur, si l'on mêlait aux descriptions que comporte cette espèce de poésie un plus grand nombre de récits, auxquels une douce sensibilité donnerait de la chaleur et de la vie (1).

L'on regarde Théocrite et Virgile comme les pères de la poésie pastorale. Théocrite était Syracusain; et

---

(1) Ces observations sur la stérilité ordinaire des églogues étaient écrites avant qu'une traduction fît connaître en Angleterre les idylles de Gessner, dans lesquelles mes idées sur le perfectionnement dont ce genre de poésie est susceptible se trouvent réalisées.

comme toutes les scènes de ses églogues se passent dans sa patrie, la Sicile devint, après lui, en quelque sorte la terre classique et consacrée de ce genre de poésie. Ses idylles, comme il les a intitulées, n'ont pas toutes un mérite égal; toutes n'appartiennent même pas à la poésie pastorale, et quelques-unes sont des poèmes d'un genre tout-à-fait différent. Dans celles que l'on peut véritablement considérer comme des pastorales, on découvre un grand nombre de beautés supérieures. Il y règne une admirable simplicité dans les sentimens, beaucoup de douceur et d'harmonie dans les vers, et une grande richesse dans les descriptions. C'est l'original qui servit de modèle à Virgile; les traits les plus remarquables des églogues du poète latin sont empruntés à Théocrite; quelquefois même il n'a fait que le traduire. Il faut dire, cependant, qu'il a imité en poète habile, et que souvent même il a surpassé son modèle; car on ne saurait s'empêcher de reprocher à Théocrite d'avoir quelquefois des idées trop basses ou trop grossières, et de prêter à ses bergers un langage peu modeste, tandis que Virgile a su éviter une rusticité choquante, et conserver partout le caractère de la simplicité des champs. Il y a entre Virgile et Théocrite la même distinction à faire qu'entre la plupart des auteurs grecs et romains. Les Grecs ont ouvert la route, et, en suivant de plus près la nature, ont montré plus de génie original; les Romains, plus corrects et plus polis, ont mis plus d'art dans leurs compositions. Il nous est resté quelques fragmens de deux autres poètes grecs qui ont écrit avec beaucoup de talent dans le genre pastoral,

Moschus et Bion. On n'y retrouve peut-être pas la simplicité de Théocrite, mais ils ont plus de sensibilité et de délicatesse.

Nos poètes modernes, dans leurs pastorales, se sont généralement contentés de copier ou d'imiter les descriptions et les sentimens des poètes anciens. Il est vrai que Sannazar, célèbre poète latin du siècle de Léon x, tenta une innovation hardie; dans ses églogues, au lieu de bergers, il fit parler des pêcheurs, et transporta la scène du milieu des bois sur les bords de la mer. Mais cette innovation fut si malheureuse qu'elle n'eut point d'imitateurs. En effet, la vie des hommes livrés à la pêche est évidemment plus dure que celle des bergers, et présente à l'imagination moins d'images agréables. Les troupeaux, les arbres et les fleurs sont des objets plus gracieux, et qui plaisent plus généralement que les poissons et les productions de la mer. M. Gessner, originaire de la Suisse, est de tous les poètes modernes celui qui a écrit des pastorales avec le plus de succès; on trouve dans ses idylles un grand nombre d'idées neuves, les situations en sont frappantes et les descriptions pleines de vie. Il nous présente la vie pastorale embellie de tout ce qui peut lui prêter des charmes, sans jamais aller jusqu'au raffinement. Son principal mérite est d'avoir su parler au cœur; il a enrichi ses sujets d'incidens qui lui ont fourni l'occasion de développer les sentimens les plus doux et les plus tendres. Quelles charmantes peintures il nous fait du bonheur domestique! Il exprime de la manière la plus touchante l'affection réciproque des époux, des parens et

des enfans, des frères et des sœurs, des amans et de leurs maîtresses. Étranger à la langue dans laquelle M. Gessner a écrit, il ne m'appartient pas de juger de sa poésie; mais il me semble que pour le sujet et la conduite de ses pastorales, il s'est élevé bien au-dessus de tous les poètes modernes.

Les pastorales de M. Pope, ainsi que celles de M. Philips, font assez peu d'honneur à la poésie anglaise. M. Pope était fort jeune lorsqu'il composa les siennes, ce qui peut excuser bien des fautes, mais non la stérilité qu'on y remarque. La poésie en est douce et harmonieuse, et c'est leur plus grand mérite; car on y trouve à peine une pensée qui appartienne véritablement à l'auteur; les descriptions, les images n'ont rien d'original: c'est une continuelle répétition des tableaux que nous ont laissés Virgile et ceux des poètes anciens qui ont écrit sur la vie champêtre. Philips a tâché de paraître plus naturel et plus simple, mais il n'a pas assez de génie pour soutenir ses efforts et pour écrire avec grâce. Il reproduit aussi tous les lieux communs rebattus par ses prédécesseurs; et pour vouloir être simple, il devient quelquefois insipide et plat. Ce ne fut pas une petite rivalité, que celle qui s'établit entre ces deux auteurs, lorsqu'ils publièrent leurs pastorales. Un journal montra pour Philips une grande partialité, et lui prodigua des louanges : M. Pope, pour se venger de cette préférence, fit insérer dans la même feuille un article, où, feignant d'exalter le mérite de Philips, il lui prodigue des éloges ironiques, lui lance les traits les plus aigus de la satire, et, par le détour le plus adroit,

se donne la palme à lui-même (1). A peu près dans le même temps, M. Gay publia sa Semaine du Berger; ce sont six pastorales dont le but est de tourner en ridicule cette espèce de simplicité que vantaient si fort Philips et ses prôneurs. Ce sont des parodies ingénieuses de ce genre de pastorales, où les mœurs de nos modernes paysans sont peintes dans toute leur rusticité. La Ballade de M. Shenstone, en quatre parties, peut, je crois, être mise au nombre des poèmes les plus élégans que nous ayons en anglais.

Je n'ai pas encore fait mention d'une forme particulière que la pastorale a prise dans nos temps modernes, celle d'une comédie ou d'un drame régulier, dans lequel une intrigue, des caractères et des passions sont assortis à l'innocence et à la simplicité des champs. C'est le perfectionnement le plus important que les poètes modernes aient donné à ce genre de poésie, et deux pièces italiennes, composées de cette manière, *il Pastor fido,* de Guarini, et l'*Aminte,* du Tasse, ont acquis une grande célébrité. On trouve dans l'une et l'autre des beautés d'un ordre supérieur; et à beaucoup d'égards, elles méritent la réputation qu'elles ont obtenue. On doit peut-être la préférence à la dernière, parce que l'action et l'intrigue en sont moins compliquées, et que l'on remarque moins d'affectation dans

(1) Voyez *Guardian,* Mentor moderne, n° 40; M. Prévost observe que l'on ne trouve pas ce numéro dans la traduction française de ce recueil publiée à Amsterdam en 1727. (*Note du Trad.*)

les sentimens ; quoiqu'elle ne soit pas exempte de cette espèce de raffinement ou de recherche qui caractérise essentiellement la poésie italienne, et dont j'ai donné un exemple, en choisissant, il est vrai, le passage le plus vicieux de tout le poème, c'est généralement une composition fort distinguée. La poésie en est douce et charmante, et la langue italienne ajoute encore beaucoup à cette douceur, qui convient si bien à la pastorale (1).

---

(1) Il est à propos de faire remarquer ici que l'on a quelquefois poussé trop loin les reproches adressés au Tasse sur ses pointes et ses jeux de mots. Ainsi M. Addison, dans un article critique sur l'Aminte, inséré au Mentor moderne, cite que « Sylvie arrive parée d'une guirlande de fleurs; qu'après « s'être regardée dans une fontaine, elle adresse la parole à ces « fleurs placées sur sa tête, et leur dit qu'elle ne les porte pas « pour se parer, mais pour leur faire honte. » Puis il ajoute : « Celui qui trouve cela supportable peut être assuré qu'il n'eut « jamais de goût pour la poésie pastorale. » (Guardian, ou le Mentor moderne, n° 38.) Il est cependant certain que Sylvie ne joue pas dans l'Aminte un rôle si ridicule, et ce jugement nous oblige à croire que M. Addison n'avait point lu cette pièce. Dans un dialogue entre Daphné, compagne de Sylvie, et Tircis, confident d'Aminte, qui est l'amant de Sylvie, Daphné, pour prouver que Sylvie n'était ni aussi simple ni aussi ignorante de sa beauté qu'elle cherchait à le paraître, donne pour exemple qu'elle la surprit un jour au bord d'une fontaine, occupée du soin de sa parure ; et, qu'approchant de ses joues tantôt une fleur, tantôt une autre, elle comparait leur éclat au sien, souriait, et semblait leur dire : « Je veux bien vous por« ter, non pour me rendre plus belle, mais pour montrer com« bien je suis plus belle que vous. » Daphné ajoute : « S'aper-

N'oublions pas de parler d'un autre drame pastoral, le Gentil Berger d'Allan Ramsay, digne d'être mis en parallèle avec les meilleurs ouvrages de ce genre. Il est malheureux pour ce beau poème qu'il soit écrit dans ce vieux et rustique dialecte de l'Écosse, qui bientôt, sans doute, sera inintelligible et entièrement oublié; un

---

« cevant que je l'avais surprise ainsi occupée à s'admirer, « elle jeta ses fleurs, et rougit. » Cette image de la vanité d'une bergère coquette est on ne peut plus naturelle, et bien différente de l'idée que nous en donne M. Addison.

Cette censure du Tasse n'appartient pas originairement à M. Addison. Il paraît que c'est le P. Bouhours qui, dans son ouvrage intitulé : *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, a le premier commis cette méprise sur les paroles de Sylvie, et en a fait la base de sa critique, que Fontenelle a répétée dans son Discours sur la poésie pastorale. M. Addison, ou l'auteur, quel qu'il soit, de l'article inséré dans le Guardian, les a copiés l'un et l'autre, et M. Warton a encore fait la même remarque dans la préface de sa traduction des églogues de Virgile. Partout ces paroles que Sylvie adresse à des fleurs se trouvent citées comme un exemple frappant du mauvais goût des poètes italiens, tandis que le Tasse, loin de faire parler ainsi la bergère, nous apprend que c'est sa compagne qui suppose que telle était sa pensée, ou ce qu'elle se disait à elle-même, lorsque, se croyant seule, elle admirait sa beauté. Lorsque je viens d'accuser tant de critiques judicieux d'avoir commis une inexactitude si étrange en se copiant les uns les autres, au lieu de lire l'auteur qu'ils censuraient, je crois devoir rapporter ici le passage qui a donné lieu à mon observation. Voici donc ce que Daphné dit à Tircis :

Ora per dirti il ver, non mi risolvo
Se Silvia è semplicetta, come pare

autre désavantage encore, c'est qu'il est si exactement calqué sur les mœurs champêtres de l'Écosse, qu'il faut être Écossais pour le bien comprendre et en sentir les beautés. Malgré ces inconvéniens particuliers, qui ont dû mettre des bornes étroites à sa réputation, l'on y trouve des descriptions si naturelles, et des sentimens si tendres, qu'il n'est aucun poète qui ne pût se glorifier d'en être l'auteur. Les caractères y sont bien tra-

---

Alle parole, agli atti. Ier vidi un segno
Che me ne mette in dubbio. Io la trovai,
Là presso la cittade in quei gran prati,
Ove fra stagni giace un' isoletta,
Sovra essa un lago limpido e tranquillo,
Tutta pendente in atto, che parea
Vagheggiar se medesma, e 'nsieme insieme
Chieder consiglio all' acque, in qual maniera
Dispor dovesse in su la fronte i crini,
E sovra i crini il velo, e sovra 'l velo
I fior, che tenea in grembo; e spesso spesso
Or prendeva un ligustro, or una rosa,
E l'accostava al bel candido collo,
Alle guance vermiglie, e de' colori
Fea paragone; e poi siccome lieta
Della vittoria, lampeggiava un riso
Che parea che dicesse : Io pur vi vinco;
Nè porto voi per ornamento mio;
Ma porto voi sol per vergogna vostra,
Perche si veggia quanto mi cedete.
Ma mentre ella s'ornava, e vagheggiava,
Rivolse gli occhi a caso, e si fu accorta
Ch'io di lei m'era accorta, e vergognando,
Rizzossi tosto, e i fior lasciò cadere;
In tanto io più ridea del suo rossore,
Ella più s'arrossia del riso mio.

Atto II, scena II.

cés, les incidens pleins d'intérêt, la scène et les mœurs peintes d'une manière aussi riche que vraie. Ce poème est une preuve frappante de l'influence que, dans tous les genres d'écrits, le naturel et la simplicité exercent sur le cœur humain; il fait voir aussi quelle variété de caractères et de sujets charmans pourrait admettre la poésie pastorale, s'ils étaient traités par un poète habile.

Occupons-nous maintenant de la poésie lyrique ou de l'ode, genre de composition poétique qui a beaucoup de dignité, et que dans tous les siècles un grand nombre d'écrivains ont traité avec succès. Ce qui caractérise particulièrement ce poème, c'est qu'il est fait pour être chanté ou accompagné par la musique; son nom même l'indique; ode, en grec, signifie chanson ou hymne, et poésie lyrique veut dire que les vers doivent être accompagnés de la lyre ou de quelque autre instrument. Cette distinction, dans l'origine, n'était particulière à aucune espèce de poésie; car, ainsi que je l'ai fait observer dans la précédente Lecture, la musique et la poésie furent contemporaines, et long-temps réunies. Mais lorsqu'on les eut séparées l'une de l'autre, lorsque les bardes eurent composé des vers qui devaient seulement être lus ou récités, l'on donna le nom d'ode aux poèmes spécialement destinés à être chantés ou récités avec un accompagnement de musique.

La poésie a donc conservé dans l'ode sa forme primitive, cette forme sous laquelle les plus anciens bardes donnaient essor à leur enthousiasme poétique, chan-

taient les dieux et les héros, célébraient leurs victoires et déploraient leur infortune. Cette circonstance particulière, que l'ode est restée inséparable de la musique, contribue à nous donner une idée juste de ce genre de poème, et des qualités qu'il doit essentiellement réunir. Ce ne sont pas les sujets qu'on y traite qui le distinguent des autres espèces de poèmes, car ces sujets sont infiniment variés, et je n'y sais que cette différence que les autres genres de poésie sont plus souvent employés à des récits d'action, et que l'ode est presque toujours destinée à l'expression des sentimens du poète. Mais ce qui surtout caractérise l'ode, c'est l'esprit dont elle est animée, et le ton poétique qui y règne. La musique ou le chant ajoutent naturellement à la chaleur de la poésie; ils tendent à exciter au plus haut degré l'enthousiasme de celui qui chante, aussi bien que de la personne qui écoute, et justifient des pensées plus hardies et plus passionnées que celles que pourrait supporter un simple récit. Tel est en effet le caractère essentiel de l'ode, telle est la cause de l'enthousiasme qui y domine et de l'extrême liberté accordée au poète, liberté que ne lui permettrait pas une autre espèce de poésie. De là cette négligence des règles, ces digressions, ce désordre qu'elle est censée admettre, et dont les poètes lyriques ont toujours rempli leurs compositions.

Il est surtout deux effets que la musique produit sur l'âme; elle la fait sortir de son état ordinaire pour la livrer aux émotions les plus vives, ou la flatte agréablement et lui fait éprouver les plus douces sensations.

Aussi l'ode peut s'élever jusqu'au sublime ou descendre jusqu'à la plaisanterie et la gaîté. Entre ces deux extrêmes il est un juste milieu qu'elle peut encore occuper avec succès.

Les odes peuvent être divisées en quatre classes. Premièrement les odes sacrées, les hymnes adressées à la Divinité, ou dans lesquelles on célèbre des sujets religieux; tels sont les psaumes de David où la poésie lyrique est portée à son plus haut point de perfection. Secondement, les odes héroïques destinées à chanter les héros, les exploits guerriers et les belles actions. Telles sont les odes de Pindare et un petit nombre de celles d'Horace. Le sublime et la grandeur doivent essentiellement caractériser les odes rangées dans ces deux classes. Troisièmement, les odes morales et philosophiques qui expriment les sentimens inspirés par la vertu, l'amitié, l'humanité; telles sont celles d'Horace et de la plupart de nos poètes lyriques modernes. Ces odes sont renfermées dans cette région moyenne dont je viens de parler tout à l'heure. Quatrièmement enfin, les odes badines et amoureuses faites seulement pour plaire et amuser; telles sont celles d'Anacréon, quelques-unes d'Horace, et la plupart des chansons modernes et de ces productions qui paraissent appartenir au genre lyrique. Leur caractère principal est l'élégance, la douceur et la gaîté.

L'enthousiasme que l'on sait devoir régner dans la poésie lyrique, est la source d'une des principales difficultés de ce genre de composition. Une ode morale, et à plus forte raison celle que l'on veut élever jusqu'au

sublime, doit être pleine de chaleur et de vie. Rempli de cette idée, le poète qui va composer une ode, si son génie a quelque feu, s'y livre tout entier et sans réserve; s'il en est dépourvu, il se bat les flancs et se croit obligé de paraître tout de flamme. Dans l'un et l'autre cas il court grand risque de tomber dans l'extravagance. La liberté d'écrire sans ordre, sans méthode, sans liaison, a été poussée plus loin dans l'ode que dans aucun autre genre de poésie; aussi en trouve-t-on un bien petit nombre dont la lecture soit agréable, surtout parmi celles destinées à célébrer les héros ou leurs exploits. En un instant le poète est à perte de vue; il se cache dans les nuages, et devient si brusque dans ses transitions, si irrégulier dans ses mouvemens, et par conséquent si obscur, que nous voudrions en vain le suivre ou partager son enthousiasme. Je ne dis pas que l'on doive mettre dans la composition d'une ode autant de méthode que dans un poème épique ou didactique; mais encore, dans tel ouvrage que ce soit, doit-il y avoir un sujet, un ensemble formé de parties diverses, et une liaison entre chacune de ces parties. Les transitions d'une idée à une autre seront aussi légères et délicates que l'imagination la plus vive pourra le suggérer; mais toujours faudra-t-il y suivre l'ordre naturel des idées, en sorte que l'auteur ressemble à un homme qui pense et non pas à un homme qui rêve. Quelque autorité que l'on puisse citer en faveur de l'incohérence et du désordre permis dans la poésie lyrique, il demeurera toujours constant qu'une composition est d'autant plus mauvaise qu'elle est plus irrégulière dans

sa marche, surtout lorsqu'elle l'est au point de devenir inintelligible à presque tous les lecteurs (1).

Quelques poètes lyriques se sont arrogé de nos jours le droit de prendre dans leur versification une liberté excessive qui a encore augmenté le désordre introduit déjà dans ce genre de poésie. Ils prolongent tellement leurs périodes, changent si fréquemment de mesure, varient à un tel point la longueur et la brièveté

(1) La plupart de ceux qui parlent de l'enthousiasme de l'ode en parlent comme s'ils étaient eux-mêmes dans le trouble qu'ils veulent définir. Ce ne sont que grands mots de fureur divine, de transports de l'âme, de mouvemens, de lumières, qui, mis bout à bout dans des phrases pompeuses, ne produisent pourtant aucune idée distincte. Si on les en croit, l'essence de l'enthousiasme est de ne pouvoir être compris que par les esprits du premier ordre, à la tête desquels ils se supposent, et dont ils excluent tous ceux qui osent ne les pas entendre.—Le beau désordre de l'ode est un effet de l'art, mais il faut prendre garde de donner trop d'étendue à cette proposition. On autoriserait par là tous les écarts imaginables. Un poète n'aurait plus qu'à exprimer avec force toutes les pensées qui lui viendraient successivement; il se tiendrait dispensé d'en examiner le rapport, et de se faire un plan dont toutes les parties se prêtassent mutuellement des beautés. Il n'y aurait ni commencement, ni milieu, ni fin dans son ouvrage; et cependant l'auteur se croirait d'autant plus sublime qu'il serait moins raisonnable. Mais que produirait une pareille composition dans l'esprit du lecteur? Elle n'y laisserait qu'un étourdissement, causé par la magnificence et l'harmonie des paroles, sans y faire naître que des idées confuses, qui se chasseraient l'une l'autre, au lieu de concourir ensemble à fixer et à éclairer l'esprit. (De Lamotte, Discours sur l'Ode.)

de leurs vers, et mettent un si grand intervalle entre les rimes qui se correspondent, qu'on n'y retrouve aucune apparence de mélodie. La poésie lyrique, au contraire, exige plus qu'aucune autre une attention soutenue à l'harmonie et à la beauté des sons, et le genre de versification qui convient le mieux à la nature de l'ode est celui qui rend plus sensible l'harmonie de la mesure aux oreilles les moins exercées.

Les imitateurs de Pindare, le père de la poésie lyrique, ont pris de lui la plupart des défauts dont je viens de parler. Son génie était sublime, ses expressions heureuses et belles, ses descriptions pleines de vérité; mais, trouvant que la louange des héros qui avaient remporté des prix dans les jeux publics était pour ses chants un sujet trop stérile, il s'en écarte sans cesse et remplit ses poèmes de traditions fabuleuses qui n'ont entre elles, et avec le sujet principal, que les rapports les plus difficiles à saisir. Les anciens l'admiraient; mais comme les histoires des familles et des villes auxquelles il fait continuellement allusion nous sont inconnues, il nous paraît si obscur, tant par les sujets qu'il a choisis, que par la manière brusque et rapide dont il les a traités, que malgré la beauté de son expression, nous le lisons avec beaucoup moins de plaisir. On dirait que la plupart de ses modernes imitateurs n'ont cru saisir son génie qu'en imitant son désordre et son obscurité. Nous avons dans les chœurs de Sophocle et d'Euripide des morceaux de poésie lyrique du même genre que les odes de Pindare; mais on y trouve plus de clarté, plus de liaison dans les idées, et

même beaucoup plus de pensées et d'expressions sublimes.

De tous les poètes lyriques anciens et modernes, aucun ne peut être comparé à Horace pour la correction, l'harmonie et le bonheur de l'expression. Il a su descendre de l'enthousiasme de Pindare à un juste degré d'élévation, et réunir la justesse et la liaison des pensées au bon sens et aux plus grandes beautés de la poésie. Il ne s'élève pas ordinairement au-dessus de cette région moyenne dans laquelle j'ai dit que l'ode pouvait se maintenir; mais quand il monte jusqu'au sublime, ce n'est pas toujours avec le même succès (1). Son caractère est surtout l'élégance et la grâce; aucun poète n'approcha plus de la perfection, aucun ne peignit le sentiment avec plus de dignité, aucun n'eut une gaîté plus aimable, ou une plaisanterie plus piquante. Son expression est si heureuse, qu'avec un seul mot ou une seule épithète, il peint à l'imagination. Aussi a-t-il toujours été et sera-t-il toujours l'auteur favori des personnes de goût.

Horace eut un grand nombre d'imitateurs parmi les poètes latins plus récens; l'un des plus distingués est

---

(1) Il n'est, sans doute, aucune ode d'Horace qui ne renferme de grandes beautés; mais quelque singulière que puisse paraître mon opinion, je ne puis m'empêcher de voir quelque chose de pénible et de forcé dans celles que l'on a le plus admirées pour leur sublimité, comme l'ode IV du IV[e] livre : *Qualem ministrum fulminis alitem*. Il me semble que le génie de ce poète aimable se déploie avec bien plus d'avantage dans les compositions où règne un ton plus tempéré.

un Polonais nommé Casimir, qui, dans le dix-septième siècle, publia quatre livres d'odes. Il est loin d'Horace pour la grâce et la facilité de l'expression; il veut trop souvent être sublime; et, comme il arrive presque toujours, il sort du naturel, et paraît dur et forcé. Cependant il montre en plusieurs endroits un génie original et une imagination poétique. Quelques-unes des compositions lyriques de Buchanan joignent à beaucoup d'élégance la manière des classiques latins.

Chez les Français, les odes de J.-B. Rousseau jouissent d'une très-grande et d'une très-juste célébrité. Elles sont belles de sentiment et d'expression, et pleines de feu sans paraître décousues. On doit les regarder comme l'une des meilleures productions de la poésie française.

Nous avons, en anglais, quelques compositions lyriques d'un très-grand mérite. L'on connaît l'ode de Dryden à sainte Cécile; celles de M. Gray sont remarquables pour la tendresse et le sublime; et l'on en trouve de très-belles dans les mélanges de Dodsley. Quant aux odes pindariques que nous possédons, elles sont, à un petit nombre d'exceptions près, si diffuses, qu'il est presque impossible d'en pénétrer le sens. Cowley, toujours si dur, l'est plus encore dans ses compositions pindariques que partout ailleurs. Ses odes anacréontiques valent beaucoup mieux; elles ne manquent ni de douceur ni d'élégance; elles sont, dans leur genre, ce que ce poète nous a laissé de plus agréable et de plus parfait.

LECTURE XL.

DE LA POÉSIE DIDACTIQUE ET DE LA POÉSIE DESCRIPTIVE.

Après avoir traité de la poésie pastorale et de la poésie lyrique, nous allons nous occuper de la poésie didactique, qui renferme une classe d'ouvrages fort nombreuse. Le principal but de toute espèce de poésie, et même de toute espèce de composition littéraire, est de produire sur l'esprit quelque impression utile. Cette impression est ordinairement produite, en poésie, par des moyens indirects, comme les fables, les récits, les peintures de caractères ; mais la poésie didactique, ainsi que son nom nous l'apprend, se propose directement, et avant tout, de répandre les connaissances et l'instruction. Elle ne diffère donc que par la forme, et non par son but et par sa nature, des traités en prose de morale, de philosophie et de critique. D'un autre côté, sa forme même lui donne des avantages sur les écrits instructifs publiés en prose ; elle répand sur l'instruction le charme des vers ; elle flatte et captive l'imagination par des descriptions, des épisodes, et tous les autres genres d'embellissemens qu'elle peut admettre, et fixe mieux dans la mémoire les détails les plus importans d'un sujet. Aussi elle ouvre une carrière qu'un poète peut parcourir avec honneur, et dans laquelle, tout en donnant l'essor à son génie, il

peut montrer l'étendue de ses connaissances et la profondeur de son jugement.

Ce genre de poésie peut être traité de différentes manières. Ou le poète choisit un sujet instructif auquel il donne un développement régulier et méthodique, ou bien, sans vouloir faire un ouvrage de longue haleine, il peut, comme dans les satires et les épîtres, attaquer quelque vice, ou présenter quelques réflexions sur la vie ou le caractère de l'homme. Ces diverses espèces d'ouvrages se rangent sous la dénomination de poésie didactique.

Dans ce genre de poésie, l'on pla[illegible]u premier rang les ouvrages qui renferment un traité régulier sur quelque sujet utile, sérieux ou philosophique. Nous en avons plusieurs, tant anciens que modernes, d'un mérite très-distingué; tels sont les six livres de Lucrèce *de Rerum naturâ*, les Géorgiques de Virgile, l'Essai sur la critique, par Pope; les Plaisirs de l'imagination, par Akenside; le Poème sur la santé, par Armstrong; ceux d'Horace, de Vida et de Boileau sur l'Art poétique.

Comme l'instruction est le but avoué de ces ouvrages, leur principal mérite consiste dans la justesse des pensées, la clarté et l'exactitude des principes et des explications. Le poète doit chercher à instruire; mais il doit en même temps s'appliquer à prêter des charmes à l'instruction, en introduisant à propos des figures et des détails qui plaisent à l'imagination, cachent la sécheresse du sujet, et l'embellissent d'un vernis poétique. Virgile, dans ses Géorgiques, se pré-

sente à nous comme un modèle parfait en ce genre. Il possède l'art d'ennoblir et de rendre agréables les détails les plus ordinaires de la vie champêtre. S'il veût, par exemple, nous dire que les travaux de la campagne doivent commencer avec le printemps, voici comme il s'exprime :

Vere novo, gelidus canis cùm montibus humor
Liquitur, et zephyro putris se gleba resolvit,
Depresso incipiat jam tum mihi taurus aratro
Ingemere, et sulco attritus splendescere vomer.

Quand la neige, au printemps, s'écoule des montagnes,
Dès que le doux zéphir amollit les campagnes,
Que j'entende gémir le bœuf sous l'aiguillon,
Qu'un soc long-temps rouillé brille dans le sillon.

DELILLE.

Au lieu de prévenir simplement le laboureur que sa récolte manquera, s'il cultive mal la terre, il lui fait prévoir en ces termes le sort qui l'attend :

Heu magnum alterius frustrà spectabis acervum,
Concussâque famem in sylvis solabere quercu.

Ou bientôt, affamé près d'un riche voisin,
Retourne au gland des bois pour assouvir ta faim.

DELILLE.

Au lieu de l'engager à abreuver son champ, il trace ce charmant paysage :

Ecce supercilio clivosi tramitis undam
Elicit; illa cadens, raucum per lævia murmur
Saxa ciet; scatebrisque arentia temperat arva.

Si le soleil brûlant flétrit l'herbe mourante,
Aussitôt je le vois, par une douce pente,

Amener, du sommet d'un rocher sourcilleux,
Un docile ruisseau, qui, sur un lit pierreux,
Tombe, écume, et roulant avec un doux murmure,
Des champs désaltérés ranime la verdure.

DELILLE.

Dans tous les ouvrages didactiques, l'ordre et la méthode sont essentiellement nécessaires. L'on n'exige pas, il est vrai, qu'ils soient aussi strictement observés dans un poème que dans un traité en prose; cependant il faut qu'ils y dominent assez pour que le lecteur saisisse avec facilité l'enchaînement et la suite des propositions. De tous les poètes didactiques dont j'ai rappelé les noms tout à l'heure, Horace, dans son Art poétique, est celui auquel on a le plus reproché d'avoir manqué de méthode; et, en effet, c'est dans cet ouvrage qu'il a surtout négligé d'établir entre les parties une liaison et des rapports suffisans. Il écrit toujours avec aisance et avec grâce; mais sa marche est souvent obscure et incertaine. Cependant on y trouve des passages d'un grand sens et d'une critique judicieuse; et si même l'on considère que le poète (ce qui est très-probable) le composa essentiellement dans l'intention d'exposer les règles de la poésie dramatique, on trouvera que c'est un traité beaucoup plus complet et plus régulier, que si on veut le regarder, suivant l'opinion générale, comme un système entier de l'art poétique.

Les poètes didactiques jouissent de la plus grande liberté pour embellir leurs compositions d'épisodes et de tous les ornemens du langage. Une série non interrompue de principes instructifs nous fatigue bientôt,

surtout dans un ouvrage de poésie que nous ne lisons que pour notre agrément. Le grand art de répandre de l'intérêt sur un poème didactique consiste à reposer l'attention du lecteur, et à l'amuser en mêlant au sujet principal quelques épisodes agréables. Ce sont toujours les parties les mieux connues de l'ouvrage, celles qui contribuent le plus à soutenir la réputation du poète. Les plus grandes beautés des Géorgiques de Virgile se trouvent dans ces sortes de digressions où l'auteur a déployé toute la force de son génie. Tels sont le récit des prodiges qui accompagnèrent la mort de César, les louanges de l'Italie, le bonheur de la vie champêtre, la fable d'Aristée, et l'épisode si touchant d'Orphée et d'Eurydice. Ainsi, les passages que l'on préfère dans Lucrèce, et qui seuls pouvaient rendre supportable, en poésie, un sujet aussi sec et aussi abstrait, sont : une digression sur les maux enfantés par la superstition, l'éloge d'Épicure et de sa philosophie, la description de la peste, et plusieurs développemens particuliers que l'auteur a traités avec une élégance remarquable, et sur lesquels il a su répandre les charmes de cette versification douce et harmonieuse qui n'appartenait qu'à lui. Le poète didactique doué de quelque génie peut s'emparer de tous les sujets dont les descriptions prêtent à la poésie des beautés ou des grâces; mais il faut savoir les amener sans efforts, il faut qu'elles se présentent naturellement, et comme d'elles-mêmes; il faut qu'elles se trouvent dans de justes proportions avec le sujet principal; il faut, enfin, que l'auteur ait le talent de descendre jusqu'au style simple,

après avoir atteint les hauteurs du style poétique et figuré.

C'est un grand art que celui de lier heureusement les épisodes au sujet, et c'est celui que possédait essentiellement Virgile. Semble-t-il avoir abandonné ses laboureurs, il y revient tout naturellement en terminant un épisode par quelque circonstance relative aux travaux des champs. C'est ainsi qu'après avoir parlé de la bataille de Pharsale, il ajoute avec art :

Scilicet et tempus veniet, cùm finibus illis,
Agricola, incurvo terram molitus aratro,
Exesa inveniet scabrâ rubigine pila :
Aut gravibus rastris galeas pulsabit inanes,
Grandiaque effossis mirabitur ossa sepulchris.

Un jour le laboureur, dans ces mêmes sillons
Où dorment les débris de tant de bataillons,
Heurtant avec le soc leur antique dépouille,
Trouvera sous ses pas des dards rongés de rouille,
Entendra retentir les casques des héros,
Et d'un œil effrayé contemplera leurs os.

DELILLE.

En anglais, le docteur Akenside a su donner à son ouvrage didactique sur les Plaisirs de l'imagination la forme la plus riche et la plus poétique ; et, quoique dans l'ensemble on remarque quelque inégalité, il a parfaitement réussi dans plusieurs endroits, et déployé presque partout le plus beau génie. Le docteur Armstrong, dans son poème sur l'Art de conserver la santé, n'a pas pris un si grand essor ; mais il est plus égal dans son style, et sait toujours paraître pur, correct et élégant.

Les satires et les épîtres admettent naturellement un

style plus familier que les poëmes philosophiques. Comme elles puisent leurs sujets dans les mœurs et dans les caractères des hommes, on y peut en quelque sorte employer l'aisance et la liberté de la conversation; aussi, la muse qui préside presque toujours à ces sortes de compositions est celle à laquelle les Latins ont donné l'épithète de *pedestris*.

La satire, à son origine, avait chez les Romains une forme différente de celle qu'elle a prise depuis. Les critiques se sont livrés à de longs débats sur sa naissance, qui est toujours restée fort obscure; elle semble être un reste de l'ancienne comédie, écrite en prose, mêlée de vers, et toujours pleine de facéties. Ennius et Lucilius en corrigèrent la rudesse, et Horace finit par lui donner la forme sous laquelle sont présentés les poëmes auxquels nous avons donné la dénomination de satiriques. La réformation des mœurs est le but qu'elle se propose ouvertement; et pour y arriver, elle pousse jusqu'à la hardiesse la liberté de censurer le vice et les hommes vicieux. Les trois poëtes satiriques les plus célèbres parmi les anciens, Horace, Juvénal et Perse, l'ont traitée chacun d'une manière différente. Le style d'Horace a peu d'élévation. Il a intitulé ses satires *Sermones*, Discours, et semble avoir voulu ne les écrire qu'en prose cadencée. Sa manière a de l'aisance et de la grâce; il y rappelle plutôt les folies et les faiblesses des hommes, qu'il n'y peint leurs vices les plus odieux. Il sourit quand il censure; mais lorsqu'en philosophe profond il dicte les lois de la morale, il montre encore l'urbanité d'un homme de cour. Juvénal prend un ac-

cent plus grave et plus véhément. Il a plus d'énergie qu'Horace, plus de feu, plus d'élévation dans le style, mais il en est bien loin pour l'aisance et la grâce. Ses traits, toujours dirigés contre les caractères les plus dépravés, ont quelque chose de plus mordant et de plus aigu; *ardet, instat, jugulat,* comme dit Scaliger, tandis qu'Horace, *admissus, circum præcordia ludit.* Dans Perse, on retrouve plutôt la force et l'ardeur de Juvénal que la politesse d'Horace. Il est remarquable par sa morale noble et sublime. C'est un écrivain nerveux et plein de chaleur, mais trop souvent obscur et forcé.

Les épîtres en vers, lorsqu'elles ont pour objet des questions de morale ou de critique, s'élèvent rarement au-dessus du ton poétique de la satire. L'on peut traiter un grand nombre d'autres sujets sous la forme d'une épître; car on peut faire prendre cette forme à des poésies amoureuses, des élégies; telles sont les Héroïdes d'Ovide et ses lettres écrites de Pont. Comme ces compositions ne sont autre chose que des ouvrages de sentiment, tout leur mérite consiste dans la justesse et la vérité de l'expression, et l'on peut y prendre le ton poétique qui convient le mieux au sujet. Mais les épîtres didactiques dont je veux parler admettent rarement beaucoup d'élévation dans le style. Elles ne renferment le plus ordinairement que des observations sur des auteurs, ou sur certains caractères; le poète ne se propose point d'en former un traité régulier en s'astreignant aux lois rigoureuses de la méthode, il veut seulement jeter par écrit les pensées que lui suggère telle ou telle matière. Dans ces espèces de poésies didactiques,

il importe d'observer rigoureusement ce précepte d'Horace :

Quidquid præcipies, estò brevis.

Presque toute la grâce d'une satire ou d'une épître dépend de la rapidité et de la concision du style. Ces qualités leur donnent quelque chose de vif et de mordant qui frappe l'imagination et soutient l'attention. Leur mérite consiste aussi beaucoup dans le choix et la fidélité des caractères qu'on y retrace. Comme ces compositions ne peuvent pas être relevées par les ornemens qui appartiennent à la poésie descriptive, l'on s'attend à en être dédommagé par des peintures agréables et vraies des hommes et de leurs mœurs. L'on aime encore à y trouver ce tour piquant et ingénieux qui ne convient pas aux compositions poétiques d'un rang supérieur, mais qui, dans celles-ci, est toujours à sa place, et y produit toujours un très-bon effet.

Les épîtres morales de M. Pope réunissent toutes ces qualités, et doivent être considérées comme des modèles presque parfaits de ce genre de poésie. Il semble y avoir déployé toute la force de son génie, car il paraît plus faible dans ses ouvrages poétiques d'un genre plus relevé. Dryden, quoique bien moins correct, l'emporte sur lui pour l'enthousiasme, la force, le feu et la richesse. L'on peut à peine croire que le premier ait été capable d'écrire un poème épique ou une tragédie; cependant aucun poète ne l'a surpassé dans cette espèce de poésie qui, sans s'élever trop haut, se soutient dans une moyenne région. Sa traduction

de l'Iliade est la plus élégante et la plus parfaite que nous ayons d'aucun ouvrage en vers ; c'est un monument durable qu'il a élevé à sa gloire. Son épître d'Héloïse à Abailard, et ses vers à la mémoire d'une femme infortunée, nous prouvent qu'il savait exprimer les sentimens les plus tendres. Ce sont presque les seules productions de ce genre qu'il nous ait laissées, mais ce sont des chefs-d'œuvre. Les qualités qui distinguent éminemment M. Pope, c'est le jugement et l'esprit, auxquels il savait joindre une expression heureusement concise, et une versification très-harmonieuse. Ces qualités ont fait de son poème intitulé la Boucle de Cheveux enlevée l'ouvrage le plus parfait qui soit écrit dans un style vif et enjoué. Ses poèmes sérieux, comme son Essai sur l'Homme et ses Epîtres morales, ne laissent voir qu'autant d'esprit qu'il en faut pour prêter des charmes aux réflexions les plus graves. Ses imitations d'Horace sont entre autres si heureuses, qu'on ne sait ce qu'on doit admirer le plus de l'original ou de la copie. Ses peintures de caractères sont pleines de naturel et de vivacité, et aucun écrivain n'a employé avec plus de talent ce style rapide et concis qui donne tant d'énergie à la satire et à l'épître en vers. Nous ne sentons jamais mieux le bon effet de la rime dans les vers anglais, qu'en lisant cette partie des ouvrages de Pope; nous voyons combien elle ajoute au style, combien elle lui donne d'élévation; mais il sait la ménager avec tant d'art, qu'elle semble ne lui causer jamais le moindre embarras, et ajouter, au contraire, à la vigueur de son expression. Il nous apprend lui-même

qu'il donnait dans ses vers rimés plus de concision, et par conséquent plus de force à ses observations morales, qu'il n'aurait pu le faire en prose.

Le docteur Young occupe parmi les poètes moraux et didactiques un rang trop distingué pour que nous ne fassions pas ici mention de ses ouvrages, qui portent tous l'empreinte d'un grand génie. Son Amour de la renommée, ou la Passion universelle, réunit cette concision rapide du style, et cette peinture frappante des caractères qui produisent un si bon effet dans les poèmes satiriques et didactiques. On a trouvé qu'il cherchait trop à faire briller son esprit, ou à donner une tournure piquante à ses phrases; cependant la vivacité de son imagination est telle, qu'il intéresse constamment son lecteur. Dans ses Nuits, son expression est éminemment énergique; les trois premières renferment des passages très-pathétiques, et dans toutes il a su placer à propos de belles images, des allusions heureuses, et de pieuses réflexions. Mais les sentimens y sont quelquefois outrés, et rendus avec trop d'emphase; le style en est souvent trop pénible et trop obscur pour être toujours agréable.

Boileau est incontestablement le meilleur des poètes didactiques français. Ses critiques n'ont voulu lui accorder que peu d'originalité dans le génie, et peu de verve (1); cependant son Art poétique, ses Satires et ses Épîtres sont des ouvrages d'un mérite supérieur, non-seulement par la profondeur des pensées et la so-

---

(1) Voyez la Poétique française de Marmontel.

lidité des jugemens, mais encore par la pureté et l'élégance de l'expression poétique, et par l'heureuse imitation des écrivains de l'antiquité.

Je passe de la poésie didactique à la poésie descriptive, qui ouvre une si belle carrière au génie. Par poésie descriptive, je ne veux point désigner une espèce ou une forme particulière de composition, parce qu'il n'en est aucune de quelque étendue qui soit purement descriptive, c'est-à-dire, dans laquelle le poète n'ait uniquement voulu que décrire, sans qu'un récit, une action ou un sentiment forme le sujet principal de son ouvrage. Les descriptions sont plutôt des ornemens que des sujets de poèmes; et quoiqu'elles ne forment que bien rarement des pièces isolées et détachées, elles occupent une place si importante dans tous les genres de poésie; dans les compositions pastorales, lyriques, didactiques, épiques et dramatiques, que nous avons dû leur consacrer ici quelques instans d'attention.

Une description donne la mesure de l'imagination d'un poète, et fait discerner le génie supérieur et original du génie secondaire et imitateur. Lorsqu'un écrivain médiocre veut peindre la nature, il lui semble toujours qu'elle ait été épuisée par ceux qui l'ont précédé dans la carrière; il ne trouve rien de neuf, rien de particulier dans l'objet dont il essaie de tracer l'image; les idées qu'il s'en forme sont vagues et obscures, ses expressions sont nécessairement communes et faibles. Ce sont des mots qu'il nous donne, bien plus que des idées; le langage dont il se sert est bien celui qui convient à une description poétique, mais l'objet qu'il décrit ne

nous apparaît que d'une manière confuse. Le vrai poète, au contraire, place les objets mêmes sous nos yeux; il en saisit les traits éminemment distinctifs, leur prête les couleurs de la vie et de la réalité, et les met si bien dans leur vrai jour, qu'un peintre pourrait les copier d'après lui. Ce beau talent est essentiellement le fruit d'une imagination vive sur laquelle les objets produisent au premier instant une impression profonde; un heureux choix de circonstances dans les descriptions en transmet l'énergie à l'imagination des lecteurs.

Le grand art d'une description pittoresque consiste donc dans le choix des circonstances. Premièrement, elles ne doivent pas être si vulgaires ou si communes qu'elles méritent à peine l'attention; il faut qu'elles soient, autant que possible, neuves, originales, intéressantes, et capables de frapper l'imagination. En second lieu, elles doivent particulariser assez bien l'objet décrit pour le désigner d'une manière forte et prononcée. Une description qui ne comprend que des qualités générales, ne saurait avoir aucun mérite; car des abstractions ne sont pas toujours très-faciles à concevoir, et les caractères particuliers donnent seuls des idées distinctes. En troisième lieu, toutes les circonstances, dans une description, doivent avoir les mêmes proportions, et tendre au même but; c'est-à-dire, que si l'on veut agrandir ou embellir un objet, toutes les circonstances doivent avoir quelque chose de grand ou d'agréable, de manière à produire toutes ensemble sur l'imagination une impression égale. Enfin elles doivent être exprimées de la manière la plus concise

et la plus simple; car si on les exagère ou qu'on s'y arrête trop long-temps, on ne manque jamais d'affaiblir l'impression que l'on se proposait de produire. La brièveté ajoute beaucoup à la vivacité. Quelques exemples vont rendre ces règles générales plus sensibles.

Je ne connais, en aucune langue, de compositions descriptives plus étendues et plus complètes que celles du poème des Saisons, de M. Thomson, ouvrage d'un très-grand mérite. Le style brillant et fort en est quelquefois un peu dur; on lui a même reproché de manquer d'aisance et de clarté. Mais malgré ces défauts, Thomson est un poète descriptif plein d'énergie et de beauté, parce qu'il possède un cœur sensible et une imagination ardente. Il avait étudié la nature avec soin, et s'appliquait à la copier avec fidélité. Vivement épris de ses charmes, il décrivait ce qu'il sentait, et savait transmettre aux autres les impressions qu'il éprouvait. Il est impossible qu'une personne de goût lise une de ses Saisons sans éprouver des sentimens et des idées analogues à ceux que cette Saison inspire. Je pourrais citer de lui un grand nombre de descriptions magnifiques, telles que celles d'une averse au printemps, d'un matin d'été, ou de l'homme qui périt au milieu des neiges; mais j'aime mieux rapporter un passage d'un autre genre, pour montrer combien une seule circonstance bien choisie peut embellir et donner de la vérité à une description. Dans le chant consacré à l'été, en racontant les effets de la chaleur sous la zone torride, il se trouve naturellement conduit à rappeler cette peste qui, devant Carthagène, détruisit

la flotte anglaise que commandait l'amiral Vernon; puis il ajoute :

> You, gallant Vernon, saw
> The miserable scene; you pitying saw
> To infant weakness sunk the warrior's arm;
> Saw the deep racking pang; the ghastly form;
> The lip pale quiv'ring; and the beamless eye
> No more with ardour bright; you heard the groans
> Of agonizing ships from shore to shore;
> Heard nightly plunged, amid the sullen waves,
> The frequent corse.
>
> V. 1050.

« Vous fûtes témoin de cette scène d'horreur, brave « Vernon; vous vîtes nos guerriers affaiblis devenir « semblables à des enfans; vous les vîtes en proie aux « convulsions de la douleur : leurs traits étaient alté- « rés, leurs lèvres pâles et tremblantes, et le feu du « courage ne brillait plus dans leurs yeux; vous en- « tendîtes les soupirs de l'agonie se prolonger d'un « vaisseau à l'autre. Lorsqu'à l'entrée de la nuit on « jetait tristement à la mer une multitude de cada- « vres, ce bruit sinistre retentissait dans votre âme... » (Traduction de M. Deleuze.)

Comme les circonstances sont heureusement choisies pour nous faire sentir toute l'horreur de ce spectacle! Mais le dernier trait est le plus frappant du tableau. Nous sommes conduits à travers des scènes lugubres jusqu'au moment où la mortalité s'étend sur la flotte. Pour décrire cette situation affreuse, un poète vulgaire n'aurait pas manqué de multiplier les expressions exagérées, et de peindre les victoires nombreuses de la

mort et ses trophées accumulés. Mais l'imagination est bien plus fortement frappée de cette seule circonstance des cadavres qu'à l'entrée de chaque nuit l'on jette à la mer, et du bruit uniforme de leur chute, qui retentit tant de fois dans l'âme du malheureux amiral :

Heard nightly plunged, amid the sullen waves,
The frequent corse (1).

Le conte de l'Hermite, par M. Parnell, est surtout remarquable par la beauté des descriptions. Le tableau de l'hermite quittant sa retraite pour visiter le monde, la rencontre qu'il fait d'un compagnon de voyage, les maisons dans lesquelles ils sont successivement reçus, celles de l'homme vain, de l'homme avide, de l'homme bon, sont des morceaux de peinture admirables touchés par un pinceau habile et délicat; l'on n'y trouve

(1) L'éloge que le docteur Johnson, dans ses Vies des poètes anglais, fait de M. Thomson, est, selon moi, bien mérité: « Comme écrivain, dit-il, il est digne de la plus grande es- « time. Sa pensée est originale, son expression l'est aussi. Son « vers blanc ne ressemble pas plus à celui de Milton, ou de « tout autre poète, que le vers rimé de Prior ne ressemble à « celui de Cowley. Ses cadences, ses pauses, sa diction ne « sont qu'à lui; il n'a rien copié, rien imité. Il pense d'une « manière toute particulière, et ses pensées sont toujours celles « d'un homme de génie. Il regarde la nature et l'existence, « de l'œil que la nature seule a donné au poète, cet œil qui, « dans un objet, voit et saisit en un instant tout ce qui peut « captiver l'imagination. Son esprit embrasse l'immense éten- « due, et s'abaisse au détail le plus minitieux. L'homme qui « lit le poème des Saisons s'étonne de n'avoir jamais vu ce « qu'il lui fait voir, de n'avoir jamais senti ce qu'il lui fait

aucune teinte inutile, et ils nous représentent les objets avec une ressemblance frappante. Mais de tous les poèmes écrits en anglais en style descriptif, les plus riches et les plus remarquables sont l'Allegro et le Penseroso de Milton. Ces deux poèmes, de peu d'étendue, mais d'une beauté inimitable, offrent, l'un des images gaies, l'autre des images mélancoliques aussi parfaites qu'on peut le désirer. Ce sont en quelque sorte de vastes collections où les poètes ont ensuite puisé des richesses pour embellir leurs descriptions. Ces deux poèmes seuls me fourniraient assez d'exemples pour prouver ce que j'ai avancé sur l'importance d'un choix heureux de circonstances dans un ouvrage descriptif. Je ne citerai que ce passage du Penseroso :

I walk unseen
On the dry, smooth-shaven green,
To behold the wandering moon,

« éprouver. — S'il décrit de grandes scènes ou des objets gé-
« néraux, il nous montre la nature dans toute sa magnifi-
« cence, il nous la montre avec tous ses charmes ou dans
« toute son horreur. L'esprit se pénètre tour à tour de la gaîté
« du printemps, de la splendeur de l'été, de la tranquillité
« de l'automne ou de l'horreur de l'hiver. Le poète met sous
« nos yeux tous les objets divers que l'année ramène dans
« son cours, et sait si bien nous faire partager son enthou-
« siasme, que notre cœur s'épanche en présence de ses ta-
« bleaux, et brûle des sentimens qu'il exprime. » Le reproche que ce judicieux critique fait au style de Thomson n'est pas moins juste et moins bien fondé : « Il est, dit-il, trop
« redondant, et l'on peut quelquefois l'accuser de chercher
« plus à flatter l'oreille qu'à plaire à l'esprit. »

Riding near her highest noon;
Like one that had been led astray
Through the heav'n's wide pathless way,
And oft, as if her head she bow'd,
Stooping through a fleecy cloud.
Oft, on a plat of rising ground,
I hear the far-off curfew sound,
Over some wide water'd shore,
Swinging slow with sullen roar:
Or, if the air will not permit,
Some still remov'd place will fit,
Where glowing embers through the room
Teach light to counterfeit a gloom;
Far from all resort of mirth,
Save the cricket on the hearth,
Or the bellman's drowsy charm
To bless the doors from nightly harm:
Or let my lamp, at midnight hour,
Be seen in some high lonely tow'r
Where I may oft outwatch the Bear,
With thrice great Hermes, or unsphere
The spirit of Plato, to unfold
What worlds, or what vast regions hold
The immortal mind, that hath forsook
Her mansion in this fleshly nook:
And of those demons that are found
In fire, air, flood, or under ground.

« Je me promène solitaire dans cette plaine que re-
« couvre un doux gazon; j'y contemple l'astre des
« nuits qui, au milieu de sa carrière, paraît égaré
« dans cette immense voûte du ciel que ne traverse
« aucune route; il semble quelquefois incliner sa tête
« pour se cacher dans des flocons de nuages. Souvent
« sur le penchant d'une colline j'écoute le son loin-
« tain de la cloche du soir; il se balance lentement

« d'un bord à l'autre du vallon. Si la rigueur de la sai-
« son m'oblige à chercher un asile plus retiré, je le
« trouve auprès de ce foyer dont la faible lueur semble
« ajouter encore à l'obscurité d'une chambre silen-
« cieuse. Les accens de la joie n'arrivent point jusque-
« là ; mes oreilles ne sont frappées que par les cris
« aigus et répétés du grillon, et par la voix du guet
« qui écarte de nos maisons les crimes qu'enfantent les
« ténèbres. Ou bien, à la clarté de ma lampe, sur le
« sommet d'une tour isolée, plus vigilant que l'étoile
« du pôle, j'évoque le grand Hermès ou le génie de
« Platon; je leur demande quel monde, quelles vastes
« régions habite l'âme immortelle, lorsqu'elle s'est
« dégagée de sa prison obscure, de son enveloppe
« charnelle ; je leur demande quels esprits habitent
« l'air, le feu, l'onde, ou les entrailles de la terre. »

Dans tout ce passage, point de termes généraux, point d'expressions insignifiantes. Tout est particularisé, tout est pittoresque; rien n'est forcé, rien n'est exagéré. C'est un style simple, c'est une série d'images fortes et expressives, faites pour produire sur l'imagination des impressions de même nature, et rappeler des idées également tristes et mélancoliques : la promenade au clair de lune, le son lointain de la cloche du soir, la dernière clarté du foyer qui s'éteint, le cri du guet, et cette lampe dont, à minuit, l'on aperçoit la lueur sur le haut d'une tour écartée. Remarquons encore combien le poète est concis dans son expression. Il ne s'arrête trop long-temps sur aucune circonstance; il la décrit en peu de mots, et la quitte après

l'avoir produite au lecteur sous son point de vue le plus frappant, le plus complet et le plus clair.

« De son casque et de son bouclier, » dit Homère, en décrivant un de ses héros (Diomède) au moment du combat, « de son casque et de son bouclier sortait « continuellement un feu semblable à celui de l'astre « brillant de l'automne, qui jette une lumière plus « étincelante après s'être baigné dans l'Océan (1). » Voilà qui est vif et concis; mais, sous la main de M. Pope, cette image perd toute sa force, et se noie dans quatre vers pompeux, qui la reproduisent trois fois en termes différens.

> High on his helm celestial lightnings play;
> His beamy shield emits a living ray;
> Th' unwearied blaze incessant streams supplies,
> Like the red star that fires th' autumnal skies.

« De célestes éclairs partent du haut de son casque; « son bouclier rayonnant lance une vive lumière; la « flamme brillante jaillit sans cesse comme l'étoile « rouge qui embrase le ciel d'automne. »

Il faut observer qu'en général la concision produit un très-bon effet dans les descriptions graves et majestueuses; celles qui ont pour objet des scènes gaies ou gracieuses peuvent être étendues et prolongées, parce que leur principal mérite ne consiste pas dans

---

(1) Δαῖέ οἱ ἐκ κόρυθός τε καὶ ἀσπίδος ἀκάματον πῦρ
Ἀστέρ' ὀπωρινῷ ἐναλίγκιον, ὅστε μάλιστα
Λαμπρὸν παμφαίνησι λελουμένος Ὠκεανοῖο.
E. 4.

leur force. Mais si l'on veut produire une impression sublime ou pathétique, c'est à paraître énergique qu'il faut s'appliquer avant tout. Il faut s'emparer de l'imagination tout entière, et l'on y réussit bien mieux par une seule image vive et forte que par des développemens minutieux et recherchés. « Ses traits étaient obscurs et sans formes, dit Ossian en parlant d'un esprit; on distinguait à travers son corps la pâle lueur des étoiles; trois fois il soupira sur le héros, et trois fois les vents de la nuit firent entendre à l'entour leurs mugissemens. »

Observons encore que le poète, pour embellir une description d'objets inanimés dont la nature lui fournit le modèle, y doit toujours introduire quelques êtres vivans. Des scènes mortes ou une nature inerte n'ont presque aucun charme pour nous, si, en y répandant l'action et la vie, le poète ne sait leur attacher un sentiment. C'est une vérité dont les meilleurs peintres ont senti toute l'importance; aussi est-il rare de trouver un beau tableau de paysage sans quelque personnage qui anime la scène, soit comme acteur, soit seulement comme spectateur.

Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori,
Hic nemus, hic ipso tecum consumerer ævo.

Ici, ma Lycoris, sont de fraîches fontaines;
Ici, tu foulerais le vert tapis des plaines;
Ici, des bois sacrés cacheraient nos amours:
Que n'y puis-je avec toi consumer tous mes jours!

(Trad. de Tissot.)

Le dernier de ces deux beaux vers de Virgile est le

plus touchant, parce qu'il mêle au détail d'une scène champêtre l'intérêt qu'inspirent deux amans. Si, à la manière de nos auteurs modernes, le poète eût fait une longue description des fontaines, des forêts et des prairies, il n'eût toujours donné qu'un morceau fort insipide, sans ce dernier trait qui, en peu de mots, intéresse le cœur aux beautés du paysage :

Hic ipso tecum consumerer ævo.

C'est une grande beauté de l'Allegro de Milton, que tout y soit animé, et qu'il s'y représente sans cesse de nouveaux personnages (1).

J'ai dit que chaque objet, dans une description, devait être, autant que possible, particularisé d'une manière assez exacte pour que l'idée que l'on s'en forme fût à la fois complète et distincte. L'imagination se représente plus clairement telle colline, tel lac, telle rivière, spécialement désignés, qu'une colline, un lac ou une rivière, pris dans un sens général. C'est ce qu'ont bien senti la plupart des écrivains de l'antiquité. Ainsi, dans le songe de Salomon, cette belle compo-

(1) Souvent dans vos tableaux placez des spectateurs;
Sur la scène des champs amenez des acteurs:
Cet art de l'intérêt est la source féconde.
Oui, l'homme aux yeux de l'homme est l'ornement du monde,
Les lieux les plus rians sans lui nous touchent peu;
C'est un temple désert qui demande son dieu.
Avec lui mouvement, plaisir, gaîté, culture,
Tout renaît, tout revit : ainsi qu'à la nature,
La présence de l'homme est nécessaire aux arts.
C'est lui, dans vos tableaux, que cherchent nos regards.

DELILLE, *l'Homme des champs*, c. IV.

sition pastorale, les images sont presque toutes particularisées par les objets auxquels elles font allusion : c'est la rose de Saron, le lis des vallées, les troupeaux qui paissent sur le mont Galaad, le ruisseau qui coule du Liban : « Veni de Libano, sponsa mea, veni de « Libano, veni; coronaberis de capite Amana, de « vertice Sanir et Hermon, de cubilibus leonum, de « montibus pardorum. » (*Canticum canticorum*, cap. IV, ℣. 8.) Il en est ainsi dans Horace :

Quid dedicatum poscit Apollinem
Vates? quid orat de paterâ novum
  Fundens liquorem? non opimas
    Sardiniæ segetes feracis;
Non æstuosæ grata Calabriæ
Armenta, non aurum aut ebur indicum,
Non rura quæ Liris quietâ
Mordet aquâ taciturnus amnis.

Ode I.

Quels vœux fait le poète au temple d'Apollon?
Que lui demande-t-il, lorsque sa main fidèle
Répand en son honneur une liqueur nouvelle?
Ce n'est point d'Olbia l'abondante moisson,
L'ivoire de l'Indus, ni les champs de Sicile,
Ni ceux que le Liris ronge d'un flot tranquille.

DARU.

Homère et Virgile possédaient au plus haut degré l'art de décrire. Virgile, dans le second livre de l'Énéide, fait un tableau si frappant du siége et de l'incendie de Troie, les détails en sont si bien choisis, si bien représentés, que le lecteur croit se trouver lui-même au milieu de cette scène horrible. La mort de Priam est surtout un chef-d'œuvre : lorsque le vénérable monar-

que apprend que les ennemis se sont emparés de la ville, il revêt ses armes; il rencontre sa famille éplorée qui cherche un asile auprès de l'autel élevé dans la cour du palais, et bientôt entoure son illustre chef; il voit avec indignation Pyrrhus égorger l'un de ses fils, et lui lance un trop faible javelot; Pyrrhus, dans sa fureur brutale, donne la mort à l'infortuné vieillard. Chaque circonstance est retracée de main de maître et sous les couleurs les plus touchantes. On trouve encore de magnifiques modèles de descriptions poétiques dans les batailles d'Homère et dans les tableaux que fait Milton des demeures célestes et des régions infernales. Les pinceaux d'Ossian sont brillans et vigoureux; il ne multiplie pas les incidens, son principal mérite est de peindre au cœur. Cette description des ruines de Balclutha est une des plus belles de l'ouvrage :

« I have seen the walls of Balclutha, but they were « desolate. The fire had resounded within the halls, « and the voice of the people is now heard no more. « The stream of Elutha was removed from its place by « the fall of the walls; the thistle shook there its lonely « head; the moss whistled to the wind. The fox looked « out of the window; the rank grass waved round his « head. Desolate is the dwelling of Moina. Silence is « in the house of her fathers. »

« J'ai vu la ville de Balclutha, mais elle était aban- « donnée. La flamme avait ravagé les maisons, la voix « de l'homme ne s'y faisait plus entendre. Son fleuve « avait été détourné de son cours par la chute des mu- « railles. Partout le chardon élevait sa tête solitaire, et

« la mousse épaisse frémissait au souffle des vents. Les
« animaux sauvages habitaient la demeure de l'homme,
« leurs têtes se montraient au milieu des ruines et de
« l'herbe épaisse dont elles étaient couvertes. Elle est
« déserte la demeure de Moïna, et le silence habite le
« palais de ses pères. » (Trad. de Letourneur.)

Nous ne pouvons pas oublier de parler ici de Shakespeare, qui tient d'une main si savante le pinceau de la nature. Il excelle, il est vrai, dans ses tableaux de mœurs et de caractère; cependant ses scènes sont presque toujours parfaitement choisies, et il les peint d'un seul trait de la manière la plus heureuse. C'est ainsi que dans ce vers charmant du *Marchand de Venise*, il offre en bien peu de mots à l'imagination un tableau plein de grâce et de naturel :

How sweet the moon-light sleeps upon this bank!
Here will we sit.....

« Comme sur ce rivage repose doucement le clair
« de lune! asseyons-nous ici. »

Un heureux choix d'épithètes contribue surtout à embellir une description poétique, et c'est ce que beaucoup de poètes ont trop négligé. Souvent ils ne se servent des épithètes que pour remplir le vers ou la rime, aussi sont-elles presque toujours superflues ou insignifiantes. Ces mots de pur remplissage, au lieu de rien ajouter à une description, ne font que l'embarrasser ou l'affaiblir; et j'ai bien peur qu'il ne faille ranger dans cette classe les *liquidi fontes* de Virgile, et les *prata canis albiscant pruinis* d'Horace; car ne

placer une épithète que pour dire que l'onde est transparente, ou que la neige est blanche, c'est une véritable tautologie. Il faut qu'une épithète ajoute une idée nouvelle au mot qu'elle qualifie, ou modifie la signification de ce mot, en l'affaiblissant ou en lui donnant plus de force et d'étendue. C'est ce qu'a fait Milton dans ce passage :

Who shall tempt with wand'ring feet
The dark, unbottom'd, infinite abyss,
And through the palpable obscure, find out
His uncouth way, or spread his airy flight,
Upborn with indefatigable wings,
Over the vast abrupt?

Parad. lost, b. II, v. 404.

Qui de nous, poursuivant ce pénible voyage,
Seul pourra, dans l'abîme et dans l'immensité,
Percer de l'infini la vaste obscurité,
S'avancer, s'enfoncer dans cette nuit palpable?
Qui pourra, s'élevant d'une aile infatigable,
Monter, monter sans cesse, et d'un vol assuré
Arriver triomphant au terme désiré?

Trad. de Delille, liv. II.

Il est évident que les épithètes employées dans ce passage donnent de la force à la description, et la rendent en même temps plus intelligible. *The wandering feet*, les pieds errans sans appui, *the unbottomed abyss*, l'abîme sans fond, *the palpable obscure*, l'obscurité palpable, *the uncouth way*, la route périlleuse, *the indefatigable wings*, les ailes infatigables, sont des expressions qui rendent les images plus complètes et plus distinctes.

Il est des épithètes que l'on pourrait appeler géné-

rales, qui paraissent d'abord ajouter quelque chose à la signification du mot auquel elles sont jointes, mais qui, effectivement, laissent cette signification si vague et ont été d'ailleurs si rebattues dans la langue des poëtes, qu'elles en sont devenues tout-à-fait insipides. Telles sont : *La discorde cruelle, l'envie odieuse, les chefs puissans, la guerre sanglante, l'ombre ténébreuse, les scènes lamentables,* et mille autres semblables que l'on rencontre par hasard et de loin en loin chez les meilleurs poëtes, mais que les poëtes médiocres prodiguent à l'envi, comme si c'étaient les seules sources où ils pussent puiser leur sublime apprêté. Ces épithètes donnent au langage une espèce d'emphase qui le fait sortir du ton de la prose ordinaire, mais elles ne jettent pas le moindre jour sur l'objet décrit; elles surchargent au contraire le style d'une languissante prolixité.

Un poëte doué de génie peut quelquefois, par une seule épithète heureusement choisie, rendre une description complète, ou par un seul mot peindre une scène tout entière à l'imagination. Nous en avons une preuve dans ces vers du Lycidas de Milton :

Where were ye, Nymphs, when the remorseless deep
Clos'd over the head of our lov'd Lycidas?
For neither were ye playing on the steep,
Where your old bards, the famous druids, lie,
Nor on the shaggy top of Mona high,
Nor yet where Deva spreads her wizard stream.

« Nymphes, où étiez-vous lorsque l'impitoyable
« abîme se referma sur la tête de Lycidas? car vous n'exé-

« cutiez point vos danses sur le penchant des mon-
« tagnes où résidaient vos anciens bardes, les célèbres
« druides, ni sur les sommets touffus de Mona, ni sur
« les bords qu'arrosent les eaux enchantées de la
« Deva. » Au milieu de ces scènes sauvages, *les eaux enchantées de la Deva,* produisent un effet admirable. L'imagination voit dans ce pays désolé une rivière dont les bords ne sont habités que par des magiciens et des enchanteurs. Horace donne une épithète semblable au fleuve Hydaspe. Un homme de bien, dit-il, n'a pas besoin d'armes ;

> Sive per syrtes iter æstuosas,
> Sive facturus per inhospitalem
> Caucasum ; vel quæ loca fabulosus
> Lambit Hydaspes. Liv. I, od. XXII.

> Le juste met sa force en sa seule innocence ;
> Qu'il traverse d'Ammon le désert sablonneux,
> Le Caucase, ou l'Hydaspe et ses bords fabuleux,
> Le ciel même est chargé du soin de sa défense.
> DARU.

Un commentateur d'Horace mit à la place de l'épithète *fabolosus,* celle de *sabulosus,* sablonneux. Il substituait ainsi, par le manque de goût le plus étrange, l'image commune et triviale d'une rivière sablonneuse à l'image poétique d'un fleuve qui a été le témoin de tant d'aventures fabuleuses.

Virgile s'est servi d'une épithète à la fois belle et heureuse dans ces vers où il nous apprend pourquoi Dédale n'a pu graver la chute fatale de son fils Icare sur les portes d'or du temple d'Apollon :

Bis conatus erat casus effingere in auro;
Bis patriæ cecidêre manus.

Æneid. lib. VI, v. 32.

Deux fois repris en vain, son impuissant ciseau
Veut peindre de son fils l'aventure cruelle,
Et deux fois il échappe à la main paternelle.

DELILLE.

Ces exemples et les observations dont je les ai accompagnées, pourront donner une idée exacte des qualités que doit réunir une description véritablement poétique. Défions-nous du talent d'un auteur qui toujours affecté, toujours emphatique, surcharge son style d'expressions vagues ou d'épithètes triviales afin de nous donner une plus haute idée de son sujet, qu'après tous ses efforts nous avons encore bien de la peine à concevoir distinctement. Les poètes qui savent le mieux décrire sont les plus simples et les plus concis. Ils peignent si bien et si juste, qu'au premier coup d'œil notre imagination se frappe et s'allume. L'objet qu'ils tracent, un peintre ou un sculpteur pourrait l'exécuter d'après eux, et c'est la preuve la plus évidente et la plus certaine du mérite d'une description.

LECTURE XLI.

DE LA POÉSIE DES HÉBREUX.

La poésie des Hébreux, ou autrement celle des écritures sacrées, ne mérite pas moins notre attention qu'aucun des genres de poésie que nous avons examinés jusqu'ici. En ne considérant ces livres saints que comme les plus anciens monumens poétiques que nous ayons, ils sont pour la critique pleins d'intérêt et de curiosité; ils nous montrent quel était le goût de ces siècles et de ces contrées que le temps a séparés de nous par un intervalle immense; ils nous offrent un genre de composition magnifique auquel nous n'avons rien à comparer. Considérés comme une inspiration divine, ils ouvrent une vaste carrière à des discussions d'une tout autre nature. Mais nous ne devons les examiner ici que sous le point de vue de la critique, et ce n'est pas sans plaisir que nous verrons que la beauté et la dignité de la composition y répondent à la grandeur et à l'importance du sujet. Ceux qui veulent connaître à fond la matière qui va nous occuper, pourront lire avec fruit le savant traité du docteur Lowth, intitulé : *De sacrâ Poesi Hebræorum.* C'est un excellent ouvrage, remarquable par son élégance et la justesse des observations critiques qu'il renferme. Comme en traitant ce sujet, je ne puis mieux faire que de suivre les

traces de cet auteur ingénieux, j'aurai souvent recours à lui dans la suite de cette Lecture.

Il n'est pas nécessaire d'entrer dans de longs développemens pour prouver qu'il existe entre les différens livres de l'Ancien Testament une telle diversité de style, que les uns peuvent être regardés comme des compositions poétiques, et les autres comme des compositions en prose. Si d'un côté les chapitres qui renferment la partie historique du peuple de Dieu et la législation de Moïse, sont évidemment écrits en style prosaïque, il n'est pas moins évident que le livre de Job, les psaumes de David, le songe de Salomon, les lamentations de Jérémie, presque tous les livres des prophètes, et quelques passages de chapitres historiques, portent tous les caractères éminemment distinctifs de la poésie.

Il est incontestable que, dans l'origine, cette partie des livres sacrés fut écrite en vers, ou du moins en une espèce de prose soumise à une cadence déterminée. La prononciation des Hébreux nous est aujourd'hui tout-à-fait inconnue; aussi ne pouvons-nous être fixés que d'une manière au moins fort imparfaite sur la nature de leur poésie, qui fut pour les savans un long sujet de discussions dans lesquelles nous ne pourrions entrer sans perdre trop long-temps de vue le but que nous nous sommes proposé. En ne prenant même l'Ancien Testament que dans notre traduction, qui est extrêmement littérale, nous trouvons des preuves nombreuses que cet ouvrage fut primitivement écrit en style mesuré, et souvent même nous apercevons encore les membres épars du poète, *disjecti membra poetæ*. Li-

sez attentivement l'introduction historique du livre de Job renfermée dans les deux premiers chapitres, et ensuite le commencement du troisième chapitre dans lequel Job s'exprime lui-même, vous verrez comme est sensible ce passage de la prose à la poésie; ce ne sont pas seulement les pensées poétiques et le style figuré qui vous en avertissent, c'est l'arrangement des mots et la cadence harmonieuse de chaque phrase. La différence est aussi grande que celle des Commentaires de César à l'Énéide de Virgile. C'en est assez pour nous prouver que les saintes écritures renferment des compositions *poétiques* dans le sens le plus rigoureux de ce mot, et je pourrai démontrer dans la suite qu'on y trouve des exemples de presque tous les genres de poésie. Remarquons en passant que cette considération est faite pour jeter beaucoup d'éclat sur l'art du poète; qui pourra croire en effet que ce soit un art frivole et méprisable, celui qu'employèrent des hommes embrasés de l'esprit divin, celui qu'ils choisirent pour annoncer à l'univers les vérités que Dieu leur avait révélées?

Les Hébreux cultivaient la musique et la poésie depuis un temps très-reculé; on rapporte qu'à l'époque où ce peuple avait des juges pour chefs, il existait des écoles ou des colléges de prophètes, dans lesquels on s'exerçait à chanter les louanges de Dieu en s'accompagnant avec divers instrumens. Nous voyons au premier livre des Rois (chap. x, ℣. 5), que Samuel dit à Saül qu'il rencontrerait une troupe de prophètes descendant de la montagne où était probablement située cette école, et qui auraient des tambours, des flûtes et

des harpes. « Et cùm ingressus fueris in urbem, obvium « habebis gregem prophetarum descendentium de ex- « celso, et ante eos psalterium, et tympanum, et ti- « biam, et cytharam. » Mais sous le règne de David la musique et la poésie furent portées à leur plus haut degré de perfection. Ce prince attacha quatre mille lévites au service du tabernacle, les divisa en vingt-quatre légions, et mit à la tête de chacune un chef uniquement occupé à chanter des hymnes et à jouer de divers instrumens pendant les cérémonies. Asaph, Heman et Jeduth étaient les principaux directeurs de la musique, et il paraît par les titres de quelques psaumes qu'ils avoient aussi composé des hymnes et des poèmes sacrés. On trouve dans le chapitre xxv du premier livre des Chroniques, quelques détails sur les institutions de David relatives à la musique et à la poésie sacrée, et aucune nation, peut-être, ne déploya plus de pompe et de magnificence dans cette partie du culte public.

La poésie hébraïque est originale et tout-à-fait particulière dans sa construction. Elle consiste à diviser chaque période en membres presque toujours d'une égale étendue, et qui se correspondent mutuellement pour le sens et pour le son. Le premier membre de la période renferme l'expression d'un sentiment ou d'une pensée, le second membre est la répétition de cette même pensée en d'autres termes, ou son développement, ou même son contraste, mais de manière que l'un et l'autre membre présentent la même construction et presque le même nombre de mots. Telle est, en général, la forme de la poésie des Hébreux. Il suffit d'ou-

vrir l'Ancien Testament pour s'en convaincre. Ainsi, dans le psaume XCVII :

« Cantate Domino canticum novum : — quia mira-
« bilia fecit.

« Notum fecit Dominus salutare suum : — in con-
« spectu gentium revelavit justitiam suam.

« Jubilate Deo omnis terra : — cantate et exultate
« et psallite.

« Psallite Domino in citharâ et voce psalmi : — in
« tubis ductilibus et voce tubæ corneæ.

« Judicabit orbem terrarum in justitiâ : — et popu-
« los in æquitate. »

C'est à cette forme particulière que nos versions, même en prose, sont redevables d'une sorte de tournure poétique; car ces versions, en nous donnant l'original mot pour mot, ont dû conserver la structure et l'ordre des phrases, de manière que cette correspondance alternative de chaque partie est restée assez sensible à l'oreille pour faire prendre au style un ton plus cadencé que celui de la prose ordinaire.

Il faut chercher l'origine de ce mode poétique dans la manière dont les Hébreux chantaient leurs hymnes sacrées. La musique accompagnait leurs chants, et cette musique était exécutée par deux chœurs ou autrement deux bandes de musiciens qui se répondaient alternativement. Lorsque l'un des chœurs, par exemple, commençait ainsi : *Dominus regnavit, exultet terra,* l'autre continuait en chantant la seconde partie du verset : *Lætentur insulæ multæ*. Le premier reprenait : *Nubes et caligo in circuitu ejus,* le second continuait :

Justitia et judicium correctio sedis ejus. C'est ainsi que leur poésie mise en musique se divisa naturellement en strophes et en antistrophes successives, et telle est probablement l'origine des *antiennes* et des *répons* en usage dans le service public de presque toutes les églises chrétiennes.

Il est expressément dit, dans l'Esdras, que les lévites chantaient alternativement (*alternatìm*), et l'on voit assez que la plupart des psaumes de David n'ont été composés que pour être chantés de cette manière. Le psaume 23, entre autres, que l'on présume avoir été composé pour cette importante et solennelle occasion du transport de l'arche dans le temple du *Saint des saints*, devait produire un bien grand effet, lorsqu'il était chanté selon cette méthode; c'est ce qu'a démontré le docteur Lowth. On y suppose que tout le peuple assiste à la procession. Les lévites et les chanteurs, divisés par bandes et accompagnés de divers instrumens de musique, ouvrent la marche. Après les deux premiers versets, qui servent d'introduction au psaume, la procession s'avance vers la montagne sacrée, et l'un des deux chœurs fait cette question : *Quis ascendet in montem Domini? aut quis stabit in loco sancto ejus?* Aussitôt les deux chœurs répondent ensemble avec la plus grande dignité : *Innocens manibus et mundo corde, qui non accepit in vano animam suam, nec juravit in dolo proximo suo.* Lorsque la procession est près des portes du tabernacle, les deux chœurs, soutenus par les instrumens, s'écrient à la fois : *Attollite portas, principes, vestras, et elevamini portæ æter-*

nales; et introibit rex gloriæ. Ici un demi-chœur demande d'une voix plus basse : *Quis est iste rex gloriæ?* et au momeut où l'arche est introduite dans le tabernacle, le chœur tout entier répond : *Dominus fortis et potens : Dominus potens in prælio.* J'ai choisi cet exemple de préférence à aucun autre, afin de montrer en même temps que, pour sentir toute la grâce et toute la richesse des poésies sacrées, et même de tous les poèmes en général, il faudrait bien connaître les occasions particulières pour lesquelles ils ont été composés; et que la plupart des beautés de l'Écriture sont perdues pour nous, parce que nous n'avons pas des connaissances assez exactes sur les mœurs et les coutumes religieuses des Hébreux.

Cette méthode de composition par versets correspondans, adoptée une fois dans les hymnes et dans la poésie musicale des Juifs, s'introduisit bientôt dans toutes leurs autres poésies, bien qu'elles ne fussent pas destinées à être chantées en chœur, et que, par conséquent, cette coupe n'y fût point strictement nécessaire. Mais leurs oreilles y étaient familiarisées; et, d'ailleurs, ce mode donnait au style quelque chose de majestueux et de solennel qui convenait parfaitement bien aux sujets sacrés; voilà pourquoi nous le retrouvons dans les livres des prophètes aussi bien que dans les psaumes de David. Nous en prendrons un exemple dans le prophète Isaïe :

« Surge, illuminare Jerusalem : — quia venit lumen « tuum, et gloria Domini super te orta est.

« Quia ecce tenebræ operient terram, et caligo po-

« pulos : — Super te autem orietur Dominus, et glo-
« ria ejus in te videbitur. » (Cap. LX, ℣. 1 et 2.)

Ce mode est un des principaux caractères de l'ancienne poésie hébraïque, en cela bien différente, et même tout-à-fait opposée à la poésie des Grecs et des Romains.

Indépendamment de sa forme particulière, la poésie sacrée est encore remarquable par la beauté, la force, la concision et la hardiesse des expressions figurées.

La concision et la force en sont les deux qualités essentielles. On serait d'abord tenté de croire que l'usage des poètes hébreux d'amplifier ou de développer la même pensée en la répétant en d'autres termes, ou en lui opposant un contraste, dût contribuer à affaiblir leur style ; mais ils s'y prenaient de manière à éviter cet inconvénient. Leurs périodes sont toujours très-courtes ; ils n'y laissaient presque jamais entrer de mots superflus, et ne s'arrêtaient pas long-temps sur la même pensée. C'est à cette sobriété d'expression, c'est à leur extrême concision que leur poésie doit presque tout ce qu'elle a de sublime, et les poètes qui veulent s'élever à cette hauteur feront bien de chercher à imiter sous ce rapport le style de l'Ancien-Testament. Car, et j'ai déjà eu l'occasion de le faire remarquer, le sublime n'a pas de plus grand ennemi que la prolixité. L'imagination ne saisit jamais mieux toute la grandeur d'une idée qu'on lui présente que lorsque cette idée tout entière la frappe au même instant. Vouloir prolonger une impression, c'est l'affaiblir. Chez tous les anciens peuples, les meilleurs poètes étaient simples et concis ;

c'est aux imitateurs sans génie que l'on doit les superfluités et les redondances du style.

Aucun ouvrage n'est plus rempli de figures hardies et animées que les livres saints. Il convient de nous arrêter un instant sur ce genre de mérite, parce que, ayant ces livres entre les mains dès notre plus bas âge, nous nous familiarisons plus volontiers avec les mots qu'ils renferment que nous ne cherchons à en approfondir le sens; en sorte que nous passons indifféremment sur des beautés de style qui, dans un autre ouvrage, attireraient toute notre attention. Les métaphores, les comparaisons, les allégories, les personnifications y sont très-multipliées. Mais, pour les apprécier, il faut, autant que possible, nous transporter en imagination au sein de la Judée, et mettre sous nos yeux les lieux et les objets avec lesquels les Hébreux étaient sans cesse en relation. C'est ce qu'il faut toujours observer lorsqu'on entreprend de juger les productions d'un poète étranger ou qui vivait à une époque déjà loin de nous. Car un bon poète s'applique à copier la nature et les hommes, autrement ses productions seraient sans grâce et sans vie. Aussi, pour apprécier la vérité de ses tableaux, il est nécessaire de nous placer dans la situation où il se trouvait lui-même. En examinant les poètes hébreux sous ce rapport, nous trouverons que leurs métaphores et leurs comparaisons peignent admirablement la nature de leur contrée, ainsi que leurs arts et leurs mœurs.

La nature présente jusqu'à un certain point le même aspect aux poètes de tous les siècles et de tous les pays.

La lumière et les ténèbres, les arbres et les fleurs, les forêts et les campagnes cultivées, leur inspirent également de belles figures poétiques. Mais, pour apprécier ces figures chez les poètes sacrés, il ne faut pas perdre de vue qu'il en est un grand nombre qui se rapportent à quelque effet particulier de la nature dans la partie du globe qu'ils habitaient. Ainsi, pendant l'été, la pluie ne venait presque jamais rafraîchir la terre; et, lorsque les chaleurs se prolongeaient, le pays était en proie à une sécheresse cruelle; le manque d'eau était un malheur affreux; s'il survenait une pluie abondante, si une fontaine jaillissait tout à coup, l'aspect de la nature était changé; et ces événemens produisaient des sensations de plaisir bien plus vives qu'ils n'en produiraient dans toute autre circonstance. Aussi, pour peindre le malheur, ils font souvent allusion à *une terre sèche, altérée, ou privée d'eau depuis long-temps*. Pour exprimer le changement de l'adversité au bonheur, leurs métaphores sont : une averse inattendue, ou une source qui jaillit dans le désert. Nous le voyons dans Isaïe : « Lætabitur deserta et invia, et exultabit solitudo, « et florebit quasi lilium. — Tunc saliet sicut cervus « claudus, et aperta erit lingua mutorum : quia scissæ « sunt in deserto aquæ, et torrentes in solitudine. — « Et quæ erat arida erit in stagnum et sitientes in fontes « aquarum. In cubilibus in quibus priùs dracones habi« tabant, orietur viror calami et junci. » (Cap. XXXV, ℣. 1, 6, 7.) Ces sortes d'images se reproduisent souvent dans les livres d'Isaïe.

D'un autre côté, comme la Judée était un pays

montueux, elle était exposée, pendant la saison des pluies, à de fréquentes inondations occasionées par la chute soudaine des torrens qui ravageaient tout ce qu'ils rencontraient sur leur passage; et le Jourdain, la seule rivière un peu considérable qui arrosât ce pays, se débordait chaque année, et couvrait de ses eaux une étendue considérable. Voilà pourquoi l'on trouve dans l'Écriture de si fréquentes allusions au bruit des torrens et à la violence des eaux débordées; voilà pourquoi les grandes calamités étaient si souvent assimilées aux ravages d'un torrent, et, dans ces contrées, de semblables images devaient être très-frappantes. « Abyssus « abyssum invocat in voce cataractarum tuarum; om- « nia excelsa tua et fluctus tuos induxisti super me. » (Psaume XLI, ℣. 9.)

Les deux montagnes les plus considérables de la Judée étaient le Liban et le Carmel. Le premier, fameux par sa hauteur et par les forêts de cèdres majestueux dont il était couvert; le second, célèbre par sa beauté et par l'excellence des vignes et des oliviers qu'on y cultivait. Aussi le Liban est l'image de tout ce qui est grand, fort, magnifique; le Carmel, de tout ce qui est gracieux et beau. *Gloria Libani data est ei; decor Carmeli.* (Isaïe, chap. XXXV, ℣. 2.) Le Liban est souvent pris métaphoriquement pour tout l'état ou tout le peuple d'Israël, pour le Temple, pour le royaume d'Assyrie; le Carmel est souvent pris de même pour l'image du bonheur et de la paix : *Species ejus ut Libani, erectus ut cedri,* dit Salomon (*Cantic. canticorum,* cap. V, ℣. 15) en parlant de la majesté de la stature de l'homme;

mais, s'il veut peindre la beauté d'une femme, il la compare au mont Carmel, *caput tuum ut Carmelus.* (*Cant. cantic.*, cap. VII, ℣. 5.)

Il faut encore observer que, dans la peinture des sentimens imposans et terribles, comme on en rencontre fréquemment dans les poètes sacrés, ils empruntaient des images à la violence des élémens, et à ces grandes secousses de la nature dont ils avaient été fréquemment les témoins. Ils avaient souvent éprouvé des tremblemens de terre; la grêle, le tonnerre, les éclairs, les tourbillons de vents, se déchaînaient avec bien plus de fureur dans la Judée et dans l'Arabie que dans des régions plus tempérées. Isaïe nous peint la terre agitée et chancelante comme un homme ivre, et transportée d'un lieu à un autre, comme une tente dressée pour une nuit: « Agitatione agitabitur terra si- « cut ebrius, et auferetur quasi tabernaculum unius « noctis. (Cap. XXIV, ℣. 20.) Voici comme, au 17e psaume, sont décrites les circonstances terribles qui accompagnent l'apparition du Tout-Puissant: « Et « posuit tenebras latibulum suum, in circuitu ejus ta- « bernaculum ejus: tenebrosa aqua in nubibus aëris. « —Et intonuit de cœlo Dominus, et Altissimus dedit « vocem suam: grando et carbones ignis. Et misit sa- « gittas suas, et dissipavit eos: fulgura multiplicavit « et conturbavit eos. Et apparuerunt fontes aquarum, « et revelata sunt fundamenta orbis terrarum. » L'on pourrait croire, avec le docteur Lowth, que ces images sont empruntées à l'histoire de la descente de Dieu sur le mont Sinaï, mais il semble plus probable qu'elles

ont été inspirées au poète par le souvenir de quelques-unes de ces violentes secousses de la nature dont le spectacle imposant lui laissa de grandes et fortes idées.

Outre les images qui se rapportaient aux productions et aux effets de la nature dans leur pays, les poètes hébreux en employaient d'autres encore, qu'ils tiraient des cérémonies religieuses, des arts, des mœurs et des usages du peuple juif. Ce peuple était essentiellement agriculteur et pasteur, et ces conditions constamment honorées étaient exercées par les patriarches, les rois et les prophètes. Peu livrés au commerce, séparés du reste du monde par leurs lois et leur culte, ils furent, pendant leurs jours de prospérité, presque entièrement étrangers aux raffinemens du luxe. Aussi faisaient-ils de fréquentes allusions à la vie pastorale, aux verts pâturages, aux eaux paisibles, aux soins et à la vigilance d'un berger pour son troupeau, allusions qui nous paraissent encore belles et pleines de douceur dans le 22e psaume, et dans un grand nombre d'autres passages des saintes écritures. Voilà pourquoi ils empruntaient encore tant d'images aux diverses occupations de la vie champêtre, et aux instrumens de l'agriculture, comme le pressoir, l'aire à battre le blé, la paille, le chaume, etc. Ne pas goûter ces images est la preuve d'une bien fausse délicatesse. Homère rappelle au moins aussi souvent, et d'une manière bien plus minutieuse, les détails de ce que nous appelons la vie commune, mais il se montre, à cet égard, bien inférieur aux écrivains sacrés qui, par la grandeur et la dignité des expressions, élevaient leurs comparaisons à la hauteur

de leur sujet. Quelle inexprimable grandeur, par exemple, l'intervention de la Divinité donne à une image champêtre dans ce passage d'Isaïe : « Sonabunt populi « sicut sonitus aquarum inundantium, et increpabit « eum, et fugiet procul : et rapietur sicut pulvis mon- « tium à facie venti, et sicut turbo coram tempestate. »

On rencontre aussi de fréquentes allusions aux rites et aux cérémonies de leur culte ; aux différences que les lois avaient mises entre les choses pures et impures, aux formes du service dans leur temple ; au costume de leurs prêtres, et aux principaux événemens de leur histoire sacrée : comme la destruction de Sodome, l'apparition du Seigneur sur le mont Sinaï, le passage miraculeux des Israélites à travers la mer Rouge. La religion des Hébreux renfermait leur législation et leur constitution sociale. Elle était remplie de cérémonies extérieures dont la pompe frappait leurs sens, et se trouvait liée à toutes les parties de l'établissement et de l'histoire de leur nation ; aussi toutes les idées qui s'y rapportaient avaient par cela même beaucoup de grandeur et d'importance, et se trouvaient singulièrement propres à frapper l'imagination.

De tout ce que nous venons de dire, on peut conclure que les images des poëtes sacrés étaient essentiellement expressives et naturelles ; elles étaient empruntées immédiatement aux objets qui les environnaient, et avaient l'avantage d'être plus complètes en elles-mêmes, et mieux fondées sur les idées nationales et sur les mœurs du peuple que celles employées par la plupart des autres poëtes. Il semble, en lisant leurs

ouvrages, que l'on soit transporté dans la Judée ; l'on voit sans cesse s'élever les palmiers et les cèdres du Liban ; l'aspect du pays, les particularités du climat, les usages, la pompe des cérémonies se reproduisent sans cesse sous des formes nouvelles.

Les comparaisons dont se servent les poètes sacrés sont en général très-courtes ; ils n'indiquent qu'un seul point de ressemblance, et n'en font jamais des espèces d'épisodes. A cet égard, ils ont peut-être un avantage sur les poètes de la Grèce ou de Rome, dont les comparaisons, par leur extrême étendue, coupent la narration d'une manière trop sensible, et laissent aisément apercevoir les recherches et le travail de l'auteur. Chez les Hébreux, au contraire, elles sont un trait de flamme parti d'une imagination ardente, qui jette en passant un regard rapide sur un objet frappant par sa ressemblance avec l'objet qui l'occupe, et reprend aussitôt le cours de ses idées. Telle est cette belle comparaison, pour faire sentir l'heureuse influence d'un bon gouvernement sur le peuple ; elle est extraite de ce qu'on appelle les dernières paroles de David, rapportées au second Livre des Rois, chap. XXIII, ℣. 3 et 4 : « Dominator hominum, justus dominator in timore Dei. « Sicut lux auroræ oriente sole manè absque nubibus « rutilat, et sicut pluviis germinat herba de terrâ. » Cette comparaison est une des meilleures et une des plus naturelles que l'on trouve dans les livres saints.

L'allégorie s'y représente encore très-fréquemment. En traitant spécialement de cette figure, j'ai cité pour exemple cette allégorie, si belle et si bien soutenue,

du 79e psaume, par laquelle le peuple d'Israël est assimilé à une vigne. Les écrits des prophètes sont remplis de paraboles, qui sont des espèces d'allégories; et si quelquefois elles nous paraissent obscures, rappelons-nous que, dans ces anciens temps, c'était un usage reçu chez les Orientaux, d'envelopper les vérités sacrées de figures et de symboles mystérieux.

Mais la figure poétique qui contribue le plus à rendre le style de l'Écriture élevé, hardi, sublime, c'est la prosopopée ou personnification. Les écrivains sacrés ont déployé dans leurs prosopopées une grandeur et une magnificence dont les autres poètes n'approchèrent jamais. Ils répandent la vie sur toute la nature, et principalement lorsqu'ils parlent de l'apparition du Tout-Puissant ou de ses ouvrages. « La désolation « marchait devant lui. — O grand Dieu! les eaux te « virent, et furent saisies d'effroi. — Les montagnes « te virent, et elles tremblèrent. — L'abîme a fait en- « tendre sa voix, et a porté ses mains en haut. » Job, par ces prosopopées hardies, demande dans quel lieu réside la sagesse : « Abyssus dicit : Non est in me, et « mare loquitur : Non est mecum. — Perditio et mors « dixerunt : auribus nostris audivimus famam ejus. » (Cap. XXVIII, ℣. 14-22.) Dans le livre d'Isaïe, cette sublime description de la chute du roi d'Assyrie renferme les plus belles prosopopées : « Les sapins et les « cèdres du Liban tressaillent de joie ; l'enfer envoie « des morts à sa rencontre, les rois de la terre sortent « de leurs cercueils, et élèvent leurs voix pour célé- « brer ce grand événement. » L'on trouve dans les

écrits des prophètes un grand nombre d'apostrophes pleines de force et de vivacité, aux villes, aux provinces : « O mucro Domini, usquequò non quiesces ? « Ingredere in vaginam tuam, refrigerare et sile. » A l'instant on réplique : « Quomodò quiescet, cùm « Dominus præceperit ei adversùs Ascalonem et ad- « versùs maritimas ejus regiones, ibique condixerit « illi. » (Jerem., cap. XLVII, ℣. 6-7.)

En général, car nous ne pourrions, sans nous laisser aller trop loin, entrer dans de plus grands détails, il n'est point de composition poétique dont le style soit, autant que celui de l'Écriture sainte, plein de chaleur, de hardiesse et de vie. Il s'en faut de beaucoup que l'on y trouve cette correction, cette régularité d'expression auxquelles les poètes modernes ont accoutumé nos oreilles. C'est l'élan de l'inspiration. Les scènes, au lieu d'être froidement décrites, se passent sous nos yeux. Chaque chose, chaque personne est amenée devant nous pour répondre ou nous adresser la parole. Souvent les transitions sont brusques, les points de contact sont difficiles à saisir, les personnages changent, les figures sont accumulées et entassées les unes sur les autres. Aussi ce qui caractérise ce style, ce n'est pas l'élégance, c'est une sublimité hardie. L'âme du poète nous paraît s'élever au-dessus d'elle-même, et faire ses efforts pour exprimer des idées trop grandes pour le langage des hommes.

Après ces remarques sur la poésie des livres saints en général, je terminerai cette dissertation par un examen rapide des différens genres de poésie que l'on

trouve dans les livres saints, et du caractère distinctif des principaux auteurs de ces écrits.

Les poésies didactique, élégiaque, pastorale et lyrique, sont principalement celles dont on retrouve les caractères dans l'Écriture sainte. Le livre des Proverbes est essentiellement dans le genre didactique. Les neuf premiers chapitres sont de la plus haute poésie, embellie de tout ce que les figures du style ont d'agréable et de gracieux. Le ton du dixième chapitre est sensiblement plus bas, et reste tel jusqu'à la fin; mais on y observe toujours ce style sentencieux et piquant, et ces périodes construites avec art qui distinguent toutes les poésies hébraïques. Le livre de l'Ecclésiaste, ainsi que quelques psaumes, et principalement le 118e, sont du même genre.

L'Écriture nous offre beaucoup d'exemples de poésie élégiaque. Telles sont les lamentations de David sur son ami Jonathan, quelques passages des livres des prophètes, et plusieurs psaumes composés par David dans des circonstances de deuil ou de calamité. Le style du 41e psaume, entre autres, est extrêmement tendre et plaintif. Mais le morceau de poésie élégiaque le plus régulier et le plus parfait que l'on trouve dans l'Écriture, et peut-être dans aucun ouvrage poétique, c'est le livre intitulé les Lamentations de Jérémie. Comme dans ce livre le prophète pleure sur la destruction du temple et de la cité sainte, et sur la chute de l'empire, il a réuni toutes les images touchantes que pouvait inspirer un sujet aussi triste. La composition en est remplie d'art. Le prophète et la ville de Jérusalem font en-

tendre tour à tour les accens de leur douleur, et à la fin le peuple entier adresse en chœur au Tout-Puissant les prières les plus ardentes, les supplications les plus plaintives. Les vers, dans l'original, et on le voit bien par la traduction, sont plus longs que ceux dont se servaient ordinairement les poètes hébreux, ce qui en rend la mélodie plus douce et mieux adaptée au sentiment du genre élégiaque.

Le Songe de Salomon peut être considéré comme un très-beau morceau de poésie pastorale. Sous le rapport du sens spirituel, c'est indubitablement une allégorie mystique; mais, dans sa forme, on n'y trouve qu'une pastorale dramatique et un dialogue entre des personnages d'un caractère analogue à celui des bergers; aussi depuis le commencement jusqu'à la fin il est rempli d'images empruntées à la nature et à la vie champêtre.

On trouve dans l'Ancien-Testament de nombreux passages de poésie lyrique, de cette poésie destinée à être récitée avec un accompagnement de chant et de musique. Outre un grand nombre d'hymnes et de cantiques répandus dans les livres historiques et dans ceux des prophètes, comme le cantique de Moïse, celui de Déborah et beaucoup d'autres, le livre entier des psaumes peut être regardé comme un recueil d'odes sacrées. Dans ce livre, l'ode revêt toutes les formes de la poésie lyrique, et s'élève jusqu'à ses plus sublimes hauteurs; elle y paraît tantôt vive, gaie, triomphante; tantôt magnifique et solennelle; tantôt enfin pleine de tendresse et de douceur. Ces exemples suffiront pour

prouver que l'Écriture renferme les principaux genres de compositions poétiques.

Il existe parmi les différens auteurs des livres sacrés une diversité bien évidente dans le ton et dans le style. Indiquer le caractère particulier de chacun d'eux, c'est augmenter beaucoup le fruit que l'on peut retirer de leur lecture. Les poètes sacrés les plus éminens sont Job, David et Isaïe. Comme les poésies de David appartiennent au genre lyrique, il règne dans ses compositions plus de variété que dans celles des deux autres. Le principal mérite de son style, considéré poétiquement, est d'être doux, agréable et tendre. On trouve dans ses psaumes un grand nombre de passages majestueux et sublimes; mais il le cède à Job et à Isaïe : au premier, pour la force des descriptions, au second, pour la sublimité. David se soutient à une hauteur modeste au niveau de laquelle il se hâte de rentrer lorsqu'il a eu l'occasion de s'élever un peu au-dessus. Ses psaumes les plus touchans sont ceux dans lesquels il peint le bonheur attaché à l'exercice de la vertu, la bonté du Tout-Puissant, le tendre épanchement d'une âme pieuse, ou adresse au ciel des prières pleines d'onction et de ferveur. Isaïe est incontestablement le poète le plus sublime; nos traductions même nous le laissent assez apercevoir; et une chose fort remarquable, c'est qu'aucun livre de l'Écriture n'a été traduit d'une manière plus heureuse que celui de ce prophète. Son caractère dominant est la majesté, mais une majesté plus imposante et plus constamment soutenue que celle des autres parties de l'Ancien-Testament. Les

conceptions, aussi bien que les expressions, ont une grandeur et une dignité qui étaient particulières à ce poète, et avec lesquelles on ne peut rien mettre en parallèle. Son livre a plus de clarté et plus de méthode dans la distribution des matières que celui d'aucun prophète.

Si nous comparons Isaïe aux autres poètes sacrés, nous sommes d'abord frappés de la différence de son génie avec celui de Jérémie. L'un cherche la pompe et la magnificence, l'autre aspire rarement au sublime, et préfère la douceur de l'élégie. Ézéchiel est inférieur à tous les deux pour la grâce et l'élégance de la poésie, mais il montre généralement une ardeur et une énergie peu communes. Je rapporterai les expressions élégantes de l'évêque de Lowth, en parlant de ce prophète : « Est « atrox, vehemens, tragicus; in sensibus fervidus, « acerbus, indignabundus; in imaginibus fecundus, « truculentus et nonnunquàm penè deformis; in dic- « tione grandiloquus, gravis, austerus, et interdùm « incultus; frequens in repetitionibus, non decoris aut « gratiæ causâ, sed ex indignatione et violentiâ. Quid- « quid susceperit tractandum id sedulò persequitur; in « eo unicè hæret defixus, à proposito rarò deflectens. « In cæteris, à plerisque vatibus fortasse superatus, sed « in eo genere, ad quod videtur à naturâ unicè compa- « ratus, nimirùm, vi, pondere, impetu, granditate, « nemo unquàm eum superavit. » Ce savant auteur compare Isaïe à Homère, Jérémie à Simonides, et Ézéchiel à Eschyle. La majeure partie du livre d'Isaïe est tout-à-fait poétique, et à peine si la moitié de ceux de Jérémie et d'Ézéchiel appartiennent à la poésie. Parmi

les petits prophètes, leur génie poétique distingue Hossée, Joël, Micha, Habacuc, et surtout Nahum. Il n'y a point de poésie dans les prophéties de Daniel et de Jonas.

Il ne nous reste plus qu'à parler du livre de Job, auquel je consacrerai la fin de cet article. On sait qu'il est fort ancien, et l'on croit même qu'il est antérieur à tous les livres poétiques. Le nom de son auteur n'est point parvenu jusqu'à nous. Ce qui est fort remarquable, c'est que cet ouvrage n'a aucun rapport avec les affaires ni les mœurs des Juifs ou des Hébreux. La scène se passe dans cette partie d'Arabie appelée la Terre de Hus ou l'Idumée; les images sont généralement d'une nature toute différente de celles que nous avons vues être particulières aux poètes hébreux; on n'y rencontre aucune allusion aux grands événemens de l'histoire sacrée, aux cérémonies religieuses des Juifs, au mont Liban, au mont Carmel, ni aux particularités du climat de la Judée. On n'y trouve aucune comparaison empruntée aux rivières ou aux torrens, qui étaient fort rares dans l'Arabie; celle qui revient le plus fréquemment se rapporte à un événement qui se renouvelle souvent dans ce pays, le désespoir d'un voyageur qui, brûlant de soif, rencontre un ruisseau que les chaleurs ont tari.

Cependant la poésie du livre de Job n'est pas seulement égale à celle des autres livres saints, elle leur est même supérieure, si toutefois on en excepte le livre d'Isaïe. De même qu'Isaïe est le plus sublime des poètes sacrés, David le plus gracieux et le plus tendre, de

même aussi Job est le premier dans l'art des descriptions. Une imagination ardente, des descriptions pleines d'énergie sont les caractères distinctifs de cet auteur. Jamais écrivain n'employa plus de métaphores. On peut dire qu'il ne se contente pas de décrire les objets, mais qu'il les place sous les yeux mêmes du lecteur. On pourrait en citer une multitude d'exemples; mais nous nous contenterons de faire remarquer de quelles couleurs vives et fortes il peint la condition du méchant. Voyez avec quelle rapidité les figures se succèdent, et en même temps quelle impression profonde elles laissent dans notre âme : « Hoc scio à principio, ex quo positus est « homo super terram. Quòd laus impiorum brevis sit, « et gaudium hypocritæ ad instar puncti. Si ascenderit « usque ad cœlum superbia ejus, et caput ejus nubes « tetigerit; quasi sterquilinium in fine perdetur : et qui « eum viderant, dicent : ubi est? Velut somnium avo« lans non invenitur, transiet sicut visio nocturna. Ocu« lus qui eum viderat, non videbit, neque ultrà intue« bitur eum locus ejus. — Caput aspidum surget, et « occidet eum lingua viperæ. — Cùm satiatus fuerit, « arctabitur, æstuabit, et omnis dolor irruet super eum. « — Fugiet arma ferrea, et irruet in arcum æreum. « Omnes tenebræ absconditæ sunt in occultis ejus : de« vorabit eum ignis qui non succenditur; affligetur, « relictus in tabernaculo suo. Revelabunt cœli iniquita« tem ejus, et terra consurget adversùs eum. Apertum « erit germen domûs illius, detrahetur in die furoris « Dei. — Nonne lux impii extinguetur, nec splendebit « flamma ignis ejus. Arctabuntur gressus virtutis ejus,

« et præcipitabit eum consilium suum. Immisit enim « in rete pedes suos, et in maculis ejus ambulat. Un« diquè terrebunt eum formidines, et involvent pedes « ejus. Habitent in tabernaculo illius socii ejus, qui non « est, aspergatur in tabernaculo ejus sulphur. Memoria « illius pereat de terrâ, et non celebretur nomen ejus « in plateis. Expellet eum de luce in tenebras, et de « orbe transferet eum. In die ejus stupebunt novis« simi, et primos invadet horror. » (Cap. xx et xviii.)

LECTURE XLII.

DE LA POÉSIE ÉPIQUE.

Il nous reste à parler de deux espèces de poésie du genre le plus élevé, la poésie épique et la poésie dramatique. Je commence par la poésie épique. Nous emploierons cette Lecture à en faire connaître les principes généraux; nous examinerons ensuite le caractère et le génie des poètes épiques les plus célèbres.

L'on convient généralement que le poème épique est le poème du genre le plus noble et le plus élevé, mais en même temps celui dont l'exécution est le plus difficile. Inventer une action faite pour plaire au lecteur, pour l'instruire et pour l'intéresser; créer des incidens qui y soient bien liés et bien assortis; l'animer par une grande variété de caractères et de tableaux, et pendant tout le cours d'un long ouvrage soutenir cette dignité dans les sentimens, et cette élévation dans le style que demande la poésie épique, c'est incontestablement le plus grand effort du génie poétique. Aussi, les essais en ce genre ont été si rarement heureux que les critiques sévères ne veulent donner le nom de poème épique qu'à l'Iliade et à l'Énéide.

Il faut avouer qu'il n'est pas de sujet sur lequel les critiques aient déployé plus de pédanterie. Ils ont su, par de ridicules et fastidieuses dissertations fondées sur une soumission aveugle à l'autorité, donner au sujet

le plus simple un air si mystérieux, qu'il est devenu fort difficile pour un grand nombre de lecteurs de bien concevoir ce que c'est qu'un poème épique. Selon la définition de Le Bossu, c'est un discours inventé avec art, uniquement pour former les mœurs des hommes, au moyen d'instructions déguisées sous l'allégorie d'une action importante racontée en vers. Cette définition conviendrait à plusieurs fables d'Ésope, si elles avaient plus d'étendue et qu'elles fussent versifiées. Aussi, pour la développer, le critique ne manque pas d'établir un parallèle régulier entre le plan des fables d'Ésope et celui de l'Iliade. L'auteur d'une fable ou d'un poème héroïque, dit-il, doit avant tout choisir la maxime ou le point moral que son ouvrage est destiné à inculquer. Ensuite il invente une histoire générale ou une série de faits qu'il ne rattache à aucun personnage, mais qu'il juge les plus propres à jeter du jour sur la morale qu'il a choisie. Enfin il particularise son histoire, c'est-à-dire que, s'il veut composer une fable, il met en scène son chien, son mouton ou son loup ; s'il veut écrire un poème épique, il cherche dans l'histoire les noms des héros qui conviennent le mieux aux rôles qu'il veut distribuer, et son plan se trouve achevé.

Mais voici l'idée la plus pauvre et la plus ridicule qui soit jamais entrée dans l'esprit d'un critique. Homère, ajoute encore le P. Le Bossu, voyait la Grèce partagée en un grand nombre d'états indépendans, obligés souvent de se réunir contre leur ennemi commun. Dans cette situation politique, l'instruction la plus utile qu'il pût leur donner était de les bien persuader que

la mésintelligence entre les princes amènerait la ruine générale. Pour donner plus de force à son instruction, il imagina ce plan d'histoire : plusieurs princes formèrent une confédération contre leur ennemi ; celui qu'ils avaient nommé leur chef outragea l'un des plus fermes soutiens de la confédération, qui se retira en refusant de prendre part à l'entreprise. Cette discussion fut la source de grands malheurs, jusqu'au moment où le prince offensé, témoin de ce que souffrait l'armée, oublia ses ressentimens et se réconcilia avec le chef suprême ; la défaite complète des ennemis fut le fruit de cette réunion. Ce plan général une fois formé, dit toujours notre critique, il importait peu qu'Homère, pour le remplir, se servît de noms d'animaux comme a fait Ésope, ou de noms d'hommes ; il eût été également instructif ; mais comme il préféra des héros, il choisit la guerre de Troie pour être le théâtre de sa fable ; il supposa que son action s'y était passée ; il nomma Agamemnon le chef des princes confédérés, et Achille fut le nom du prince offensé : voilà comme il créa l'Iliade.

De quelle crédulité ne doit-on pas être doué pour se persuader qu'Homère avait travaillé sur un tel plan ! L'on peut affirmer avec confiance que le poète qui suivrait cette méthode, c'est-à-dire qui disposerait son sujet pour développer une vérité morale, avant d'avoir songé aux personnages qui doivent concourir à l'action, écrirait peut-être avec succès quelques fables pour des enfans, mais que s'il entreprenait de composer un poème épique, il s'en tirerait de manière à ne trouver

qu'un bien petit nombre de lecteurs. Il n'est aucune personne de goût qui puisse mettre en doute que le choix d'un héros ne doive avant tout fixer l'attention du poète épique, et que ce n'est qu'après ce choix qu'il puisse déterminer la fable qui sera le sujet principal du poème. Le poète, en effet, ne songe pas à établir en philosophe le plan d'un traité moral; son génie s'enflamme à l'idée d'une action qui lui paraît à la fois noble, grande, intéressante et digne d'être célébrée par la plus riche et la plus haute poésie. Il n'est aucun sujet de cette espèce qui n'emporte naturellement avec lui quelque instruction morale ; et celle indiquée par Le Bossu se trouve incontestablement dans l'Iliade, et peut même être regardée comme la fin morale du poème; mais il est une autre fin que l'on en peut déduire tout aussi naturellement, et qui, avec autant de raison pour le moins, doit être regardée comme la morale de l'Iliade ; c'est que si la Providence prend le parti de ceux qui ont souffert une injure, elle sait aussi les punir eux-mêmes lorsqu'ils poussent trop loin leur ressentiment. Le sujet du poème est la colère d'Achille excitée par l'injustice d'Agamemnon. Jupiter venge Achille en favorisant les armes des Troyens; mais Achille est puni, par la perte de son ami Patrocle, d'avoir persisté trop long-temps dans son ressentiment.

On peut donc définir d'une manière plus simple le poème épique en disant que c'est le récit poétique d'une entreprise illustre. Cette définition est aussi exacte qu'elle peut l'être. Outre qu'elle s'applique à l'Iliade, à l'Énéide et à la Jérusalem, les trois poèmes épiques

les plus réguliers que nous connaissions, elle fait rentrer dans le genre de l'épopée plusieurs autres poèmes justement célèbres que la critique des pédans seule pouvait en exclure, parce qu'ils ne sont pas exactement modelés sur ceux d'Homère, de Virgile et du Tasse. On peut donner des définitions et des descriptions exactes de minéraux, de plantes et d'animaux; on peut les distribuer avec précision en différentes classes, parce que la nature leur a donné des caractères sensibles et invariables qui nous aident à rapprocher les espèces analogues, mais il est absurde de vouloir mettre la même précision dans la définition et le classement des productions du goût et de l'imagination. Ici la nature n'a posé ni étendard ni limite, et la beauté peut s'y reproduire sous mille formes diverses. La critique appliquée à de semblables détails n'est plus qu'un vain étalage de mots. Aussi je ne crains pas de placer sous la même dénomination que l'Iliade et l'Énéide des poèmes comme le Paradis perdu de Milton, la Pharsale de Lucain, la Thébaïde de Stace, Fingal et Témora d'Ossian, la Louisiade du Camoëns, la Henriade de Voltaire, le Télémaque de Fénelon, le Léonidas de Glover, l'Épigoniade de Wilkie. Quoique tous n'approchent pas également de la perfection d'Homère et de Virgile, tous sont incontestablement des poèmes épiques, c'est-à-dire des récits poétiques d'actions illustres, seule définition qui convienne à l'épopée.

Bien que je ne veuille en aucune manière convenir qu'un poème épique soit essentiellement allégorique, c'est-à-dire que ce soit une fable inventée pour déve-

lopper une vérité morale, cependant il est certain qu'aucun genre de poésie n'est plus moral que l'épopée. Il n'exhorte pas à la vertu en montrant précisément toute l'importance d'une maxime ou d'une instruction qu'on pourrait conclure de l'ensemble de l'ouvrage, comme on conclut la moralité d'une des fables d'Ésope. C'est avoir une idée bien pauvre et bien bornée de l'avantage que la lecture d'un long poème épique est susceptible de procurer, que de croire qu'il lui suffit de nous faire recueillir à la fin quelque maxime vulgaire de morale. Son effet consiste dans l'impression que produisent sur l'esprit du lecteur chaque partie du poème prise isolément, aussi-bien que le poème dans tout son ensemble; il consiste dans l'impression que produisent les grands exemples placés sous ses yeux et les sentimens élevés qui pénètrent son cœur. Le but du poète est de donner plus d'extension à l'idée que nous avons déjà de la perfectibilité humaine, ou en d'autres termes d'exciter notre admiration; et comme la vertu est un objet d'admiration pour tous les hommes, ce but ne peut être rempli que par le récit d'une action héroïque, ou la peinture d'un caractère vertueux. Aussi les poèmes épiques soutiennent ou doivent soutenir la cause de la vertu. Ils nous représentent, sous les couleurs les plus belles, la valeur, la vérité, la justice, la fidélité, l'amitié, la piété, la grandeur d'âme. Nos affections se réunissent sur un personnage vertueux, nous nous intéressons à ses projets et à ses revers; nos sentimens généreux se réveillent, notre esprit se dégage de toutes les petitesses de la vie et se forme à l'idée des entre-

prises grandes et héroïques. C'est un témoignage bien honorable en faveur de la vertu, que les plaisirs les plus vifs et les plus délicats, tels que ceux que nous procure le genre de composition poétique dont nous nous occupons, aient nécessairement pour principe quelque sentiment moral ou quelque impression vertueuse. Ce témoignage est d'un si grand poids que s'il était jamais au pouvoir des philosophes sceptiques d'affaiblir la force des raisonnemens qui servent de base à la distinction établie entre le vice et la vertu, les compositions épiques que nous possédons suffiraient pour prouver la fausseté de leurs dogmes. Ce genre de poésie, en effet, ne s'adresse qu'à ce sentiment que tous les hommes éprouvent en faveur de la vertu, et fait voir assez que la nature elle-même l'a profondément gravé dans nos cœurs.

L'esprit et le ton général de la poésie épique font suffisamment sentir la différence qui existe entre elle et les autres genres de poésie. Dans une pastorale, l'idée dominante est l'innocence et la tranquillité; inspirer la pitié est le but de la tragédie; la comédie a pour objet de signaler les ridicules. L'admiration que nous fait éprouver une action héroïque est le sentiment que doit produire l'épopée, et c'est là ce qui la caractérise essentiellement. Elle se distingue de l'histoire par sa forme poétique et en même temps parce qu'elle admet la fiction. Elle prend un ton plus froid que la tragédie; les sentimens les plus pathétiques et les plus violens n'y sont cependant pas déplacés, quelquefois même ils y sont nécessaires; mais le pathétique n'en doit pas être

le caractère principal. Elle exige, plus qu'aucune autre poésie, une gravité, une égalité et une dignité constamment soutenues. Elle embrasse un plus long espace de temps et un plus grand nombre d'actions que la tragédie, et permet par conséquent que les caractères soient mieux développés. Dans la poésie dramatique, les personnages se font connaître par leurs sentimens et leurs passions, dans l'épopée par leurs actions; aussi les émotions qu'elle produit ne sont pas aussi vives, mais elles sont plus prolongées. Tels sont les caractères généraux de ce genre de composition; mais pour en donner une idée plus précise, et pour rendre plus facile l'application des règles de la critique, nous allons l'examiner sous trois rapports différens. D'abord, le sujet ou l'action, ensuite les personnages ou les caractères, enfin la narration.

L'action qui fait le sujet d'un poème épique doit être une, grande et intéressante.

Premièrement, le poète ne doit adopter pour son sujet qu'une seule action ou une seule entreprise. J'ai déjà eu souvent l'occasion de faire remarquer combien, dans divers genres de compositions, il était important d'observer l'unité pour produire sur l'esprit une impression vive et forte. C'est avec raison qu'Aristote insiste à cet égard comme sur une règle essentielle à l'épopée, et c'est une des plus importantes qu'il nous ait laissées sur ce genre de poésie. Il est évident que, dans un récit d'aventures héroïques, des faits détachés et indépendans les uns des autres ne peuvent intéresser aussi vivement le lecteur et fixer autant son attention,

qu'une seule narration où tout est lié, où les incidens se tiennent tous et concourent tous au même dénouement. L'effet d'un poème épique régulier est d'autant plus heureux, que cette unité est plus sensible, et voilà pourquoi, ainsi qu'Aristote l'a très-judicieusement observé, il ne suffit pas que le poète se borne aux actions d'un seul homme, ou d'une certaine période de temps; l'unité doit exister dans le sujet même, et résulte de la manière dont les parties sont combinées pour former un seul tout.

L'unité d'action se fait assez remarquer dans tous les grands poèmes épiques. Virgile, par exemple, a choisi pour sujet l'établissement d'Énée en Italie. Depuis le commencement du poème jusqu'à la fin, cet objet est constamment sous nos yeux, et embrasse étroitement toutes les parties de l'ouvrage. L'unité de l'Odyssée est à peu près semblable, puisque l'action n'est autre que le retour et le rétablissement d'Ulysse dans ses états. La reprise de Jérusalem sur les infidèles est le sujet que le Tasse a choisi; celui de Milton est la perte que nos premiers parens ont faite du paradis terrestre, et ces deux poètes, plus modernes, se sont invariablement attachés à l'unité. Le sujet reconnu de l'Iliade est la colère d'Achille et ses suites funestes : tant qu'ils sont privés du secours de ce héros, les Grecs plient devant les Troyens; mais lorsqu'il s'apaise et se réconcilie avec Agamemnon, la victoire se range sous les drapeaux des Grecs, et le poème finit. Il faut néanmoins convenir qu'ici l'unité n'est pas aussi sensible que dans l'Énéide, car, pendant plusieurs livres, Achille ne reparaît plus

sur la scène, il reste inactif; et l'imagination ne se fixe que sur les succès ou les revers des deux armées en présence.

Toutefois l'unité dans une action épique n'est pas assez rigoureuse pour exclure tout épisode ou toute action subordonnée. Il est à propos de remarquer en passant qu'Aristote n'emploie pas le mot *épisode* dans l'acception que nous lui donnons aujourd'hui. Cette expression était originairement appliquée à la poésie dramatique; elle fut depuis transportée dans la poésie épique; et il semblerait que par épisode, dans une épopée, Aristote entendît l'extension de la fable ou du plan du poème à toutes les circonstances qui dépendent de cette fable et de ce plan, ou qui s'y rapportent. Son idée, il est vrai, ne nous paraît pas très-claire, et cette obscurité fut pour les critiques un motif de longues discussions. Le Bossu, entre autres, est confus à ce sujet jusqu'à être complétement inintelligible. Mais ne nous occupons pas de cette vaine controverse. Nous entendons aujourd'hui par épisodes certaines actions, certains incidens introduits dans un récit et liés à l'action principale, mais qui cependant ne sont pas assez essentiels pour ne pouvoir point être omis. Tels sont les adieux d'Hector et d'Andromaque dans l'Iliade; l'Histoire de Cacus, celle de Nisus, et celle d'Euryale dans l'Énéide; les aventures de Tancrède, d'Herminie et de Clorinde dans la Jérusalem; enfin la vision d'Adam aux deux derniers livres du Paradis perdu.

Non-seulement de semblables épisodes sont admis

dans un poème épique, mais encore ils y forment un très-bel ornement lorsqu'ils sont habilement traités. Voici les règles qu'il convient de suivre à cet égard.

1° Ils doivent être amenés naturellement et se trouver suffisamment liés au sujet principal du poème pour n'en former que des parties subordonnées, et ne paraître jamais des pièces étrangères et rapportées. L'épisode d'Olinde et de Sophronie, dans le second livre de la Jérusalem, est vicieux, parce qu'il pèche contre cette règle; il est trop détaché du sujet de l'ouvrage, et placé si près du commencement, qu'il laisse croire au lecteur qu'on y reviendra dans le cours du poème, tandis qu'effectivement il ne se rattache à rien de ce qui doit suivre. Un épisode doit être d'autant plus court qu'il se trouve moins lié au sujet principal. La passion de Didon dans l'Énéide, et les artifices d'Armide dans la Jérusalem, qui tiennent tant de place dans ces deux poèmes, ne sont pas, à proprement parler, des épisodes. On peut les regarder comme des parties constituantes de l'ouvrage, qui forment une portion essentielle de l'intrigue principale.

2° Les épisodes doivent rouler sur des sujets différens de ceux qui précèdent et de ceux qui suivent; car c'est surtout pour produire la variété qu'on les fait entrer dans une composition épique. Ils jettent de la diversité dans un ouvrage aussi étendu, et délassent le lecteur en changeant le lieu de la scène. Au milieu des combats, par exemple, le récit d'une aventure guerrière ne serait pas à sa place, tandis que l'entrevue d'Hector et d'Andromaque dans l'Iliade, et l'aventure

d'Herminie et du berger, au septième chant de la Jérusalem, nous tirent d'une manière agréable du tumulte des camps et de l'horreur des batailles.

3° Enfin, comme il est convenu qu'un épisode doit servir d'embellissement dans un poëme, il doit être à la fois élégant et soigné; aussi c'est presque toujours là que le poète cherche à déployer toute la force de son génie. L'épisode de Téribaze et d'Ariane dans le Léonidas, et celui d'Hercule dans l'Épigoniade, sont les plus beaux morceaux de ces poèmes.

L'unité, dans une action épique, suppose que cette action est entière et complète, c'est-à-dire, comme l'explique Aristote, qu'elle a un commencement, un milieu et une fin. Le poète doit nous faire connaître tout ce qui appartient à son sujet, soit en racontant lui-même ce qui s'est passé avant l'époque où commence le poème, soit en introduisant un personnage qui en fait le récit. Il doit satisfaire notre curiosité sur tous les points, nous conduire jusqu'à la fin de l'action dont il a tracé le plan, et s'arrêter.

La seconde des qualités que doit réunir une action épique, c'est la grandeur. Elle doit avoir assez d'importance et d'éclat pour fixer notre attention, et justifier le pompeux appareil que le poète donne au récit qu'il en fait. Cette qualité est si évidemment nécessaire qu'il est inutile de le démontrer, et peut-être même ne serait-il pas aisé de trouver un poème épique dont le sujet, soit par la nature de l'action, soit par la célébrité des personnages, manque d'une importance suffisante.

cœur ; que de temps en temps il prenne une attitude noble et imposante, mais que souvent il soit tendre et pathétique, et sache nous présenter des scènes douces et gracieuses d'amour, d'amitié et de compassion. Plus on retrouve dans un poème épique de ces situations qui réveillent les sentimens généreux, plus ce poème est intéressant, et les passages qui les expriment sont toujours les plus goûtés du public. Je ne crois pas que, sous ce rapport, aucun poète ait égalé Virgile et le Tasse.

L'intérêt d'un poème dépend encore beaucoup du caractère des personnages. Ils doivent être capables d'attacher fortement le lecteur, et l'obliger, en quelque sorte, à prendre part aux périls auxquels ils s'exposent. Ces dangers, et les obstacles qui s'opposent à leurs entreprises, forment ce que l'on appelle le nœud ou l'intrigue de l'épopée ; et c'est à en ménager adroitement la marche et les progrès que consiste surtout l'art du poète ; il faut qu'il excite notre attention, en nous faisant prévoir les difficultés qui menacent l'entreprise des personnages auxquels il veut surtout nous intéresser ; ces difficultés s'accroissent et s'accumulent par degrés ; il nous laisse quelque temps dans une espèce d'hésitation et d'anxiété ; enfin la route est préparée, et quelques incidens, pleins de naturel et de vraisemblance, nous conduisent au dénouement. Tel est le plan que doit suivre l'auteur qui veut que son poème mérite l'attention de ses contemporains et de la postérité.

L'on a mis en question s'il ne fallait pas que le dénouement d'une épopée fût toujours heureux. La plu-

part des critiques ont penché pour l'affirmative, et je ne suis pas éloigné de croire qu'ils avaient raison. Une issue malheureuse jette de la consternation dans l'âme, et arrête le développement de ces sentimens élevés que doit faire naître la poésie épique. La terreur et la pitié conviennent à la tragédie; mais comme une épopée a plus d'étendue, et peut renfermer des incidens plus nombreux, elle serait beaucoup trop triste si le poète ne faisait concourir qu'à un dénouement malheureux les difficultés et les obstacles qui se sont multipliés dans le cours de l'ouvrage. Aussi la plupart des poètes épiques ont couronné de succès l'entreprise qu'ils ont célébrée; cependant ce n'est pas sans quelques exceptions; car deux auteurs très-célèbres, Lucain et Milton, adoptèrent une marche opposée. Le dénouement de l'un est la ruine de la liberté romaine, le dénouement de l'autre est l'expulsion de l'homme hors du paradis terrestre.

Il est impossible d'assigner des bornes fixes au temps ou à la durée d'une action épique. On lui accorde toujours une assez grande étendue, parce qu'elle ne repose pas nécessairement sur ces passions violentes dont la durée ne saurait être longue. Dans l'Iliade, qui a pour sujet la colère d'Achille, l'action est en effet une des plus courtes de celles célébrées par la muse épique; selon Le Bossu, elle ne dure pas plus de quarante-sept jours. L'action de l'Odyssée, en calculant depuis la prise de Troie jusqu'au rétablissement de la paix dans Ithaque, comprend un espace de huit ans et demi; celle de l'Énéide, calculée également depuis

la prise de Troie jusqu'à la mort de Turnus, comprend six années; mais si nous mesurons seulement le temps compris dans la seule narration du poète, c'est-à-dire depuis l'époque où le héros paraît sur la scène jusqu'au dénouement, nous verrons que la durée de ces deux derniers poèmes est infiniment plus courte. L'Odyssée, depuis le moment où le poète nous montre Ulysse oubliant Pénélope et sa patrie dans les bras de Calypso, ne comprend que cinquante-huit jours; et l'on sait que l'Énéide, depuis le naufrage d'Énée sur la côte d'Afrique, renferme au plus une année et quelques mois.

Nous allons maintenant nous occuper des acteurs ou des personnages qui doivent figurer dans une action épique.

Comme le poète doit copier la nature, et faire choix d'une action vraisemblable et intéressante, il faut que ses personnages montrent un caractère assorti à leur rôle, et que ce caractère soit assez long-tems soutenu pour qu'on y puisse reconnaître les traits de la nature humaine. C'est ce qu'Aristote appelle les mœurs dans un poème. Il n'est pas nécessaire que tous les personnages soient vertueux, puisque l'imperfection et le vice même peuvent trouver une place dans l'épopée; mais il ne faut pas perdre de vue que les principaux rôles doivent plutôt exciter notre intérêt et notre admiration, que notre haine et notre mépris. Cependant, quel que soit le caractère qu'un poète donne à ses acteurs, ils doivent le soutenir jusqu'à la fin, et ne jamais agir dans un sens opposé, afin que le lecteur puisse tou-

jours les reconnaître dans leurs discours et dans leurs actions.

On peut diviser les caractères employés dans un poème en caractères généraux et en caractères particuliers. Les caractères généraux sont ceux auxquels on attache indistinctement les qualifications de sage, de brave, de vertueux. Les caractères particuliers ont pour base telle ou telle espèce de sagesse, de bravoure ou de vertu ; ils font voir les traits distinctifs de chaque personnage, et les nuances que les dispositions morales et le tempérament mettent entre deux hommes doués de la même qualité. C'est surtout dans le développement de ces sortes de caractères que le génie se déploie, et c'est dans cette partie importante et difficile de la composition que les trois grands poètes épiques l'emportent sur leurs rivaux : j'aurai occasion de le prouver dans l'examen particulier que je me propose de faire de leurs ouvrages. Il suffira de dire ici qu'Homère, à cet égard, occupe le premier rang, que le Tasse vient immédiatement après lui, mais que Virgile est inférieur à tous les deux.

Tous les poètes épiques ont fait choix d'un personnage pour l'élever au-dessus des autres, et en faire le héros de leur poème. On regarde même cette méthode comme nécessaire dans une composition épique, et elle offre d'ailleurs plusieurs avantages. Effectivement, l'unité du sujet est plus sensible lorsque tous les incidens se rapportent à un personnage principal, comme à un centre commun. Nous nous intéressons plus vivement à l'entreprise que conduit la valeur ou la sagesse

d'un seul homme, et le poète trouve une occasion de déployer tout son art en réunissant dans la peinture d'un seul caractère toute la grâce et toute la force de son pinceau. On a souvent demandé quel était le héros du Paradis perdu. Quelques critiques ont répondu que c'était l'esprit infernal, et cette idée a été la source du blâme et du ridicule dont on a voulu couvrir Milton. Mais on a mal compris l'intention du poète lorsqu'on a supposé que le héros devait être celui qui paraît triomphant à la fin du poème. Milton a travaillé sur un plan tout-à-fait différent, et a donné un dénouement tragique à un poème épique. Adam en est incontestablement le héros, c'est-à-dire qu'il en est le personnage principal, celui qui dans le poème joue le rôle le plus intéressant.

Les humains ne jouent pas seuls un rôle dans une action épique; on y introduit encore des personnages d'un autre genre, qui même n'y occupent pas une place peu importante; je veux parler des dieux et des êtres surnaturels. Ceci nous mène à l'examen de ce qu'on appelle le merveilleux dans un poème épique, et c'est la partie la plus délicate et la plus difficile à toucher. Les critiques ont été de part et d'autre beaucoup trop loin à ce sujet. La plupart des littérateurs français regardent le merveilleux comme essentiel à l'épopée; ils citent comme un oracle cette phrase de Pétrone : « Per « ambages, deorumque ministeria, fabulosumque sen« tentiarum tormentum, præcipitandus est liber spiri« tus; » et ils soutiennent qu'un poème, réunît-il d'ailleurs tous les autres caractères d'une épopée, ne peut

être rangé dans la classe des poëmes épiques si l'action n'est pas soutenue dans sa marche par l'intervention de la Divinité. Cette décision, qui n'est fondée sur aucune raison ni sur aucun principe, semble uniquement dictée par un respect aveugle pour Homère et Virgile. Ces poëtes durent faire entrer dans leur récit les traditions populaires et superstitieuses des pays pour lesquels ils écrivaient, et ces traditions faisaient intervenir les divinités de la fable dans tous les événemens qui se rapportaient à l'histoire des temps héroïques. Mais en faut-il conclure que, dans d'autres pays et d'autres siècles, où la superstition et la crédulité des peuples ne présentent pas au poëte le même avantage, l'épopée doive reposer tout entière sur ces fictions antiques et ces contes de fées? Lucain a composé un poëme plein de verve, et auquel on ne refusera certainement pas le nom de poëme épique, sans y faire jouer aucun rôle aux dieux ni aux êtres surnaturels. L'auteur de Léonidas n'a pas essayé cette méthode sans quelque succès; et il est incontestable que toutes les fois qu'un poëte nous donne un récit régulier d'une action héroïque, bien lié dans toutes ses parties, orné de caractères bien dessinés, et dans lequel il sait se soutenir toujours au même degré d'élévation et de dignité, ce poëte n'eût-il employé que des moyens et des agens humains, il n'en a pas moins rempli les règles principales de cette espèce de composition, et ne méritera pas moins d'être rangé dans la classe des poëtes épiques.

Mais si je ne considère pas le merveilleux comme essentiel ou nécessaire à l'épopée, je ne saurais cepen-

dant adopter l'opinion de quelques-uns de nos plus célèbres critiques, qui ont voulu l'en exclure tout-à-fait, comme incompatible avec cette vraisemblance et cet air de réalité que, selon eux, doit avoir la poésie épique. En général, on ne considère pas d'un œil si philosophique les productions des poètes, on n'y recherche que l'agrément; et pour la plupart des lecteurs, pour même presque tous les hommes, le merveilleux a bien des charmes. Il séduit et frappe l'imagination, et ouvre une vaste carrière aux descriptions magnifiques et sublimes. C'est principalement dans l'épopée, faite pour produire l'admiration et développer les grandes idées, que le merveilleux et le surnaturel sont à leur place. Tous deux fournissent au poète le moyen d'agrandir son sujet, en y mêlant les idées augustes et solennelles de la religion; tous deux l'aident encore à donner à son plan plus d'étendue et de variété, en y faisant entrer le ciel, la terre, l'enfer, les hommes, les êtres invisibles, enfin tout l'univers.

Toutefois un poète ne saurait mettre trop de prudence et de réserve dans l'emploi de ces moyens extraordinaires. Il n'a pas la liberté d'introduire au gré de son imagination un nouveau système de merveilleux; il ne doit pas même trop s'écarter de la croyance populaire. Afin de donner un air de vraisemblance aux événemens les plus opposés au cours ordinaire de la nature, il peut user, avec une décence et une retenue convenables, des mystères de la religion, ou tirer avantage de la superstitieuse crédulité du peuple chez lequel il écrit, ou du pays qui est le théâtre de l'action qu'il

veut célébrer. Mais, quel que soit le genre de merveilleux qu'il adopte, qu'il prenne garde surtout de le prodiguer de manière à dérober à notre vue les actions humaines, ou à les envelopper d'un nuage de fictions invraisemblables. Qu'il n'oublie jamais que c'est à des hommes qu'il raconte les entreprises et les exploits des hommes; que ces entreprises et ces exploits peuvent seuls avoir de l'intérêt pour nous, peuvent seuls nous toucher, et que si la vraisemblance est bannie de son ouvrage, il ne parviendra jamais à produire une impression durable. Je ne crois pas, je l'avoue, qu'il y ait rien de plus difficile dans l'exécution d'un poème épique, que de mêler avec tant de mesure le merveilleux à la réalité, que celui-là nous amuse et nous plaise sans que celle-ci lui soit jamais sacrifiée. Il est inutile de dire que ces observations ne s'appliquent point à la conduite du poème de Milton. Cet ouvrage repose tout entier sur des idées religieuses; la Divinité, les anges et les démons n'y sont pas introduits comme moyens extraordinaires ou surnaturels, ce sont les principaux personnages du poème.

Les personnages allégoriques, tels que la Renommée, l'Amour, la Discorde et autres semblables, sont les plus pauvres moyens de merveilleux que l'on puisse employer. Ils peuvent quelquefois être introduits dans une description, et même contribuer à l'embellir, mais ils ne doivent jamais prendre part à l'action. Comme il est bien reconnu que ce sont des êtres purement fictifs, dont les noms ne représentent autre chose que des idées générales, et auxquels l'imagination même

se refuse à attribuer l'existence, on ne saurait, dans un poème, les faire agir concurremment avec des personnages humains, sans risquer de produire une insupportable confusion de fictions et de réalités qui détruirait entièrement la vraisemblance du récit.

La narration est le dernier objet qui nous reste à examiner. Il importe peu que le poète fasse lui-même le récit de l'action tout entière, ou que l'un de ses personnages raconte ce qui s'en est passé avant le moment où le poème commence. Homère adopta la première de ces méthodes dans l'Iliade, et l'autre dans l'Odyssée. Virgile suivit le plan de l'Odyssée, et le Tasse celui de l'Iliade. Le poète, en faisant raconter une partie de l'action par un de ses personnages, peut choisir, pour ouvrir son poème, une des situations les plus intéressantes de cette action; il trouve encore la facilité de s'étendre davantage sur quelques parties de son sujet, et de passer rapidement sur les autres dans une courte narration. Cette méthode est surtout préférable lorsque l'action dure long-temps et comprend un espace de plusieurs années, comme l'Odyssée et l'Énéide. Lorsqu'elle est renfermée dans un plus petit espace de temps, le poète peut, sans inconvénient, prendre le parti de la raconter tout entière, comme dans l'Iliade et la Jérusalem.

Il est libre de donner la forme qu'il lui plaît à l'exposition, à l'invocation et à toutes les autres parties de l'introduction, qu'il serait bien superflu de soumettre à des règles précises. Il faut seulement que le sujet soit exposé sans pompe et sans affectation; car, suivant le

précepte bien connu d'Horace, le poète ne doit ni débuter sur un ton trop haut, ni faire de trop grandes promesses de peur de mal remplir l'attente du lecteur.

Ce qui est surtout bien important dans une narration, c'est qu'elle soit claire, animée et embellie de tous les charmes de la poésie. Aucun style n'exige plus de force, de chaleur et de noblesse que celui du poème épique. C'est là que l'on s'attend à trouver les descriptions les plus sublimes, les sentimens les plus tendres, les expressions les plus vives et les plus hardies. Aussi, le plan d'un auteur fût-il exempt de tout reproche, son action fût-elle conduite avec tout l'art imaginable, si ses pensées sont faibles, si sa diction est lâche, si ses tableaux, dépourvus des couleurs de la poésie, n'ont rien de touchant, il ne doit prétendre à aucun succès. L'épopée n'admet que des ornemens d'un genre grave et austère; le badinage et l'affectation y sont tout-à-fait déplacés. Tout y doit paraître grand, touchant ou agréable. Il faut en écarter avec soin ce qui peut choquer ou inspirer du dégoût; voilà pourquoi l'on voudrait ne pas trouver la fable des Harpies dans le troisième livre de l'Énéide, et l'allégorie du Péché et de la Mort dans le second livre du Paradis perdu.

LECTURE XLIII.

L'ILIADE ET L'ODYSSÉE. — L'ÉNÉIDE.

L'ÉPOPÉE, selon l'opinion générale, tient le premier rang parmi les ouvrages poétiques, et mérite, sous ce rapport, une attention plus particulière. Après avoir fait connaître les principales règles applicables à ce genre de composition, nous allons successivement examiner les poèmes épiques les plus célèbres tant anciens que modernes.

Homère se présente à nous le premier comme le père, non-seulement de la poésie épique, mais de toute poésie. Quiconque ouvre Homère doit songer qu'il va lire le plus ancien livre du monde après la Bible. Sans cette réflexion il est impossible d'entrer dans l'esprit de l'auteur et d'apprécier son ouvrage. Il ne faut espérer ni la correction ni l'élégance du siècle d'Auguste. On doit perdre un moment de vue les convenances actuelles et la délicatesse du goût moderne, pour se transporter en imagination à plus de trois mille ans en arrière. C'est la peinture du monde ancien qu'il faut s'attendre à retrouver; ce sont des caractères et des mœurs encore empreints d'une sauvage rudesse; des idées morales à peine formées; des désirs, des passions auxquels la civilisation n'a point imposé de frein. La force du corps est la première qualité des héros; les apprêts

d'un repas, le plaisir d'apaiser sa faim, sont présentés comme des objets du plus grand intérêt. Les héros exaltent eux-mêmes leur force et leur valeur, s'adressent les uns aux autres de grossières injures, et outragent leurs ennemis vaincus d'un ton qui nous paraîtrait révoltant.

Le commencement de l'Iliade n'a rien de cette dignité que nous voudrions aujourd'hui trouver dans une aussi grande composition épique. On n'y voit que deux chefs qui se disputent une esclave. Le prêtre d'Apollon supplie Agamemnon de lui rendre sa fille, qui après le sac d'une ville est tombée au pouvoir de ce roi. Agamemnon la refuse. Le prêtre invoque Apollon, et le dieu, cédant à ses instances, envoie la peste dans le camp des Grecs. On consulte l'augure, qui répond qu'on ne peut apaiser Apollon qu'en renvoyant la jeune fille à son père. Agamemnon, furieux contre l'augure, déclare qu'il préfère l'esclave à Clytemnestre, son épouse; mais que, puisqu'il faut la rendre pour sauver l'armée, il en exige une autre, et demande Briséis, l'esclave d'Achille. Achille, comme on le pense bien, s'enflamme de colère à cette proposition; il reproche au roi des Grecs son insolence et sa rapacité; et, après l'avoir accablé des épithètes les plus dures, il jure solennellement que, puisque Agamemnon le traite de la sorte, il va se retirer avec son armée, et ne combattra plus pour les Grecs. Il se retire en effet. Thétis, sa mère, implore le souverain des dieux, qui, pour venger Achille de l'affront qu'il a reçu, prend parti contre les Grecs, et leur fait éprouver

de grands revers jusqu'au moment où le héros apaisé se réconcilie avec Agamemnon.

Voilà sur quoi repose toute l'action qui fait le sujet de l'Iliade; telle est la source de ces ravissantes merveilles (*speciosa miracula*, ainsi que les appelle Horace), qui remplissent ce poème si extraordinaire, et depuis trois mille ans ont fait de siècle en siècle l'admiration de tous les peuples de l'Europe. Cette admiration que commande un ouvrage dont le plan est si différent de celui qu'un poète moderne serait obligé d'adopter, n'aura rien qui nous surprenne si nous y réfléchissons un moment. Car outre qu'il n'est point de sujet qu'un génie fécond ne puisse à la fois enrichir et embellir, il faut encore remarquer que les mœurs antiques, quoique bien éloignées de la dignité et de la délicatesse des nôtres, prêtaient peut-être plus à la haute poésie que celles d'une civilisation plus avancée. La nature humaine s'y montrait à découvert, et les hommes n'avaient pas encore appris l'art de se cacher aux hommes sous un extérieur emprunté. Les émotions les plus vives, les transports les plus impétueux s'exhalaient librement, et, dans une description, devaient produire plus d'effet que des sentimens calmes et modérés. Les préjugés, les désirs, les passions s'exprimaient sans contrainte. A de telles mœurs se joignaient les avantages de ce style fort, expressif, qui caractérisait, comme je l'ai déjà fait remarquer, les productions de ces siècles reculés. Aussi devons-nous nous attendre à trouver dans les productions de cet âge, bien plus que dans celles de nos temps modernes, tout ce que la nature a donné

au génie de hardiesse, de franchise et de liberté. Et, en effet, ce qui caractérise surtout la poésie d'Homère, c'est la fougue et la simplicité.

Nous allons maintenant passer à quelques observations particulières sur l'Iliade; nous en examinerons successivement l'action, les caractères et la narration.

Il est évident qu'on ne saurait mettre en question si le sujet de l'Iliade est heureusement choisi. Au temps d'Homère, aucun événement n'avait plus de grandeur et d'importance que la guerre de Troie. Une si belle réunion des états de la Grèce, sous la conduite d'un seul chef; la prise de Troie, après un siège de dix années, durent répandre au loin le bruit de la valeur des Grecs, et jeter l'intérêt le plus vif sur tout ce qui rappelait les exploits des héros qui s'étaient signalés pendant cette guerre mémorable. Ce fut d'après ces traditions qu'Homère jeta le plan de son poème; et, bien qu'il ne vécût, selon l'opinion commune, que deux ou trois siècles seulement après cette guerre, comme aucun historien n'en avait alors consacré les événemens, la tradition les avait enveloppés déjà de cette espèce d'obscurité si favorable à la poésie, et qui permet au poète de mêler à son gré la fable avec la vérité historique. Il n'a pas embrassé, dans son sujet, toute la guerre de Troie; il n'en a très-judicieusement choisi qu'une portion, savoir la querelle entre Achille et Agamemnon, et tous les événemens qui en furent la suite. Ils ne remplissent, il est vrai, qu'un espace de quarante-sept jours; mais ils forment la partie la plus intéressante de cette guerre. Par ce moyen, le poète a

su donner à son sujet plus d'unité qu'il n'eût pu le faire s'il avait entrepris le récit d'une longue suite de batailles; il a encore trouvé, dans Achille, un héros principal, un caractère unique, qui se développe dans tout le cours de l'ouvrage; enfin, il a pu atteindre un but moral, en montrant les suites funestes de la discorde entre des princes réunis pour mettre à fin une entreprise. J'avoue cependant qu'il me semble qu'Homère fut moins heureux que Virgile dans le choix de son sujet. Le plan de l'Énéide embrasse un plus grand espace de temps et des événemens plus variés, au lieu que l'Iliade n'est consacrée presque tout entière qu'à des récits de combats.

C'est avec raison que l'on paya dans tous les temps un tribut d'admiration au génie créateur d'Homère. La multitude prodigieuse d'incidens, de discours, de caractères divins et humains que l'on rencontre dans ses poèmes; l'étonnante variété qu'il a su mettre dans la description des batailles, et dans l'expression de la douleur des blessés et des mourans; les anecdotes historiques qui accompagnent presque toujours le récit de la mort des guerriers, décèlent une invention qui semble n'avoir point de bornes. Mais on doit, je pense, autant d'éloges au jugement du poète qu'à son génie. Son action est conduite avec un art admirable; il s'élève par une gradation soutenue. Ses héros, introduits successivement, fixent tour à tour notre attention. Les malheurs s'accumulent à mesure que le poème avance; tout contribue à rendre Achille plus grand, et à en former la figure principale, suivant l'intention du poète.

Mais c'est dans la peinture des caractères qu'Homère l'emporte sur tous les écrivains. C'est là qu'il n'a point de rivaux. Il faut attribuer en grande partie les couleurs vives et animées de ses portraits à la forme dramatique qu'il aimait si souvent à prendre; ce sont partout des dialogues, des conversations, et Homère les a bien plus fréquemment employés que Virgile, et même qu'aucun autre poète. Ce que Virgile nous apprend en quelques mots, les héros, dans Homère, nous le disent eux-mêmes. Il est à propos de remarquer ici que cette méthode de faire parler les personnages est plus ancienne que celle de raconter leurs actions. L'Écriture sainte nous en fournit des preuves nombreuses. Les sujets les plus ordinaires, au lieu d'être mis en récit, sont très-souvent développés dans un dialogue. Nous citerons pour exemple ce passage du 42ᵉ livre de la Genèse. « Et Jo-« sephus interrogans eos : Undè venistis? qui respon-« derunt : De terrâ Chanaan ut emamus victui neces-« saria. — Exploratores estis; ut videatis infirmiora « terræ venistis. Qui dixerunt : Non est ita, domine, « sed servi tui venerunt ut emerent cibos. Omnes filii « unius viri sumus; pacifici venimus, nec quidquam « famuli tui machinantur mali. Quibus ille respondit : « Aliter est; immunita terræ hujus considerare venistis. « At illi : Duodecim, inquiunt, servi tui, fratres sumus, « filii viri unius in terrâ Chanaan; minimus cum patre « nostro est, alius non est super. Hoc est, ait, quod « locutus sum; exploratores estis. Jam nunc experi-« mentum vestrî capiam; per salutem Pharaonis, non « egrediemini hinc donec veniat frater vester minimus.

« Mittite ex vobis unum et adducat eum, etc. » (ỳ. 7, 16.) Ce style de la plus grande simplicité dut être celui des premiers écrivains. C'est l'imitation immédiate de la nature, c'est une répétition littérale de ce qui s'est passé, ou de ce que l'on suppose s'être passé dans la conversation des personnages que le poète met en scène. Lorsque, dans la suite, l'art d'écrire eut fait quelques progrès, il parut plus élégant que le poète ou l'historien donnassent eux-mêmes, dans un récit fort court, la substance de ces sortes de conversations, et ne fissent parler les personnages que dans les occasions les plus importantes.

Toutefois, cette forme dramatique qu'Homère aimait à prendre, a ses avantages et ses inconvéniens. Elle donne à la composition plus de naturel et de verve, aux mœurs et aux caractères plus d'expression et de vérité; mais elle a moins de poids, moins de dignité, et quelquefois même elle fatigue le lecteur. Homère, il faut bien l'avouer, s'est trop écouté dans son penchant à faire parler ses héros; et, s'il pouvait cesser d'être intéressant, ce serait dans les discours qu'il leur fait tenir. Effectivement, la plupart ont bien peu d'importance, ou sont tout-à-fait déplacés. En nous donnant une idée de la vivacité des Grecs, il nous donne aussi une idée de leur loquacité. Cependant ces discours sont tous caractéristiques et pleins de feu; nous y trouvons la plupart de ces peintures si vraies du cœur humain que nous admirons dans Homère. Quand on lit ce grand poète, on connaît intimement tous ses héros; il semble que l'on ait conversé et vécu avec eux. Non-seulement il a

peint dans différens guerriers le même courage et la même vertu sous tous ses traits divers, mais encore il a dessiné avec un art admirable des nuances très-délicates de caractères dans lesquels la valeur n'entrait pour rien, ou du moins où elle ne devait se laisser qu'à peine entrevoir.

Avec quel art et quelle grâce, par exemple, il nous représente Hélène ! Comme, malgré ses faiblesses et ses crimes, il évite qu'elle paraisse un odieux objet ! Comme l'admiration que lui témoignent, au troisième livre, les plus anciens chefs de l'armée la relève à nos yeux ! Le voile dont elle se couvre, les pleurs qu'elle répand, sa confusion en présence de Priam, sa douleur et ses remords à la vue de Ménélas, les reproches qu'elle adresse à Pâris sur sa lâcheté, la tendresse qu'elle lui témoigne ensuite, présentent les traits les plus saillans du caractère d'une femme que nous ne pouvons nous empêcher de plaindre en la condamnant. Homère ne la met jamais en scène sans lui faire tenir quelque discours propre à nous intéresser en sa faveur, tandis qu'en même temps il lui oppose le caractère vertueux de la chaste et tendre Andromaque.

Pâris lui-même, l'auteur de tant de calamités, y paraît sous les couleurs les plus convenables. On trouve en lui, comme on s'y attend bien, un mélange de mollesse, de courage et de galanterie. Au premier aspect, il fuit devant Ménélas; mais il revient sur-le-champ, et lui offre le combat. Dans ses discours règnent beaucoup de grâce et de courtoisie. Il reçoit avec modestie, et même avec une sorte de respect, les reproches que lui

adresse son frère Hector. Homère nous le représente comme un jeune homme plein de goût et d'élégance ; il avait tracé lui-même le plan de son palais ; au sixième livre, Hector le surprend à redresser et à polir ses armes. Enfin, lorsqu'il sort pour combattre, c'est avec un air de gaîté et d'assurance, assimilé, par une des plus belles comparaisons de l'Iliade, à celui d'un coursier qui bondit et s'élance dans les flots.

L'on a blâmé Homère d'avoir fait d'Achille un héros si brutal, qu'on ne saurait l'aimer. Mais je crois que c'est un reproche injuste qu'ont trop accrédité ces deux vers, dans lesquels Horace a évidemment chargé le caractère de ce guerrier.

Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
Jura negat sibi nata ; nihil non arrogat armis.

Ardent, impétueux, colère,
Implacable, bravant l'autorité des rois,
Et sur le glaive seul appuyant tous ses droits.

DARU.

Il est vrai qu'Achille est emporté, violent ; mais il s'en faut bien qu'il foule aux pieds les lois et la justice ; il met trop de chaleur dans sa querelle avec Agamemnon ; cependant la raison est de son côté. Il a souffert évidemment une injustice, mais il plie, et se résigne à laisser paisiblement emmener Briséis. Seulement il déclare qu'il ne combattra pas davantage sous les ordres d'un chef qui l'a offensé. Outre son étonnante bravoure et son noble mépris pour la mort, il déploie encore les autres belles qualités d'un héros. Il est franc et sincère ; il aime ses sujets et respecte les dieux. Ami cons-

tant, il se montre plein de fierté, d'honneur et de grandeur d'âme; et si on lui pardonne un peu de férocité, qu'il faut attribuer à la barbarie des temps, et qui, d'ailleurs, se retrouve dans presque tous les héros d'Homère, il y a dans le caractère d'Achille tout ce qui peut exciter notre admiration, s'il faut absolument ne pas lui accorder toute notre estime.

En examinant les caractères des héros de l'Iliade, on se trouve conduit naturellement à parler des divinités d'Homère, de cette partie que l'on appelle le merveilleux du poème. Les dieux y jouent un très-grand rôle, bien plus grand que dans l'Énéide et dans aucune autre épopée; aussi Homère est-il encore regardé comme le père de la théologie poétique. Dans la dernière Lecture, j'ai dit ce que je pensais du merveilleux en général; il est à propos de remarquer que celui qu'employa le chantre d'Achille n'était pas de son invention. Il est bien probable qu'ainsi que tous les bons poètes, il se conforma aux traditions de son pays. Le siècle de la guerre de Troie se rapprochait de celui des dieux et des demi-dieux de la Grèce. La plupart des héros engagés dans cette guerre passaient pour avoir une origine divine; aussi les récits que la tradition avait conservés sur ces héros et sur leurs exploits étaient remplis de traits fabuleux. Homère, avec raison, adopta ces contes populaires; mais il serait ridicule d'en conclure que les poètes des siècles postérieurs, surtout lorsqu'ils célèbrent des sujets tout différens, doivent suivre le même système de merveilleux.

Ce merveilleux, sous la main d'Homère, produit

dans son ensemble un effet admirable ; il est toujours aimable, toujours intéressant, souvent même magnifique et imposant. Ce poète fait passer sous nos yeux un grand nombre de personnages fabuleux, dont les caractères sont aussi distincts et aussi prononcés que ceux de ses héros. L'intervention des dieux jette dans les batailles une heureuse variété. Il transporte fréquemment la scène de la terre dans le ciel, et repose agréablement l'esprit du lecteur fatigué de tant de combats et de carnage. Il faut cependant avouer que si les dieux d'Homère jouent toujours un rôle vif et animé, quelquefois aussi ils manquent de dignité. Les causes qui troublent la paix conjugale entre Jupiter et Junon, les querelles indécentes qui s'élèvent entre les divinités d'un ordre inférieur, parce qu'elles ont pris parti pour l'une ou l'autre armée, sont des trivialités dont un poète moderne ne saurait trop se garder. Toutefois on doit rendre cette justice à Homère, que dans ces croyances fabuleuses, les divinités ne s'élevaient pas beaucoup au-dessus de la condition des hommes. Elles avaient leurs passions, leurs besoins, et n'étaient pas plus invulnérables. Leurs fils et leurs parens combattaient parmi les Grecs et les Troïens, et si ce n'est qu'elles étaient immortelles, qu'elles habitaient des palais au sommet de l'Olympe d'où elles descendaient sur la terre dans des chariots ailés, pour remonter ensuite dans le ciel, s'abreuver de nectar et d'ambroisie, ce ne sont pas des êtres bien supérieurs aux héros mortels, et ils pouvaient, sans se dégrader, s'engager dans la querelle de deux grandes armées. Si Homère fait

quelquefois jouer à ses dieux un rôle trop peu noble, quelquefois aussi ils apparaissent environnés de tout l'éclat imposant de la majesté divine. Jupiter, le père des dieux et des hommes, a presque toujours de la grandeur et de la noblesse, et les passages les plus sublimes de l'Iliade sont ceux où Neptune, Minerve et Apollon paraissent dans quelque circonstance d'un grand intérêt.

Le style d'Homère est aisé, naturel et surtout plein de vie. Il fera toujours l'admiration de ceux qui aiment l'antique simplicité, et trouvent supportables quelques négligences et des répétitions que les progrès de l'art d'écrire ont fait éviter dans la suite à des poètes qui lui sont bien inférieurs. Le style d'Homère, plus simple que celui des plus grands poètes, rappelle la poésie de quelques livres de l'Ancien-Testament. Ceux qui ne le connaissent que par la traduction de M. Pope, ne peuvent s'en faire qu'une idée imparfaite. Cette traduction est très-estimable et surtout très-fidèle, en quelques endroits même elle surpasse l'original; au moins est-il certain que souvent elle en adoucit la rudesse et ajoute de la grâce et de la délicatesse aux pensées. C'est encore Homère, mais Homère habillé à la moderne. A travers le luxe et l'élégance du langage de Pope nous n'apercevons plus la simplicité du vieux barde. Je ne connais pas, il est vrai, d'auteur dont il soit plus difficile de se rapprocher dans une traduction sans lui nuire. Sa simplicité, rendue littéralement, deviendrait platitude dans nos langues modernes. Cependant c'est du milieu même de cette simplicité que jail-

lissent ces éclairs brillans, ces beautés sublimes que la langue seule d'Homère pouvait produire. Sa versification est éminemment mélodieuse; aucun poète ne peignit avec les sons d'une manière plus heureuse et plus vraie.

La narration d'Homère est toujours concise, ce qui lui donne beaucoup de grâce et de vivacité; et si quelquefois il est un peu trop long, ce n'est, comme nous l'avons déjà fait remarquer, que dans ses discours. Partout il décrit, et partout il sait choisir ces circonstances heureuses qui rendent une description parfaite. Virgile nous peint avec magnificence le geste de Jupiter :

Annuit, et totum nutu tremefecit Olympum.

Par un signe de tête il avertit les cieux,
Et l'Olympe ébranlé s'incline avec les dieux.

DELILLE.

Mais Homère, dans la même description, représente le noir sourcil du maître des dieux qui s'abaisse, et sa chevelure céleste qui s'agite au moment où il fait un signe d'approbation, ce qui donne à l'image plus de force et de naturel. S'il cherche à fixer notre attention sur un objet intéressant, il l'indique d'une manière si heureuse et en même temps si précise, qu'il le place en quelque sorte sous nos yeux. On peut en citer pour exemple cet endroit du quatrième livre où une flèche lancée par Pandarus rompt la trève qui existait entre les deux armées; et surtout au sixième livre ces adieux si touchans d'Hector à Andromaque, dans lesquels il réunit tout ce que peut inspirer l'amour conjugal et la

tendresse paternelle. Ce jeune enfant, effrayé à la vue du casque et du panache de son père, se précipite dans le sein de sa nourrice; Hector pose son casque, prend son fils dans ses bras, le recommande aux dieux, et le rend à Andromaque qui le reçoit avec un sourire mêlé de larmes, δακρυόεν γελάσασα, suivant l'heureuse expression du poète : toutes les circonstances de cet admirable tableau sont aussi touchantes et aussi naturelles qu'il est possible de l'imaginer.

Mais c'est surtout dans les descriptions de batailles qu'Homère se montre supérieur. La mêlée, la terreur et la confusion sont peintes avec tant de vérité, que le lecteur se croit transporté au milieu des combats. Le feu de son génie y brille tout entier ; les batailles de Virgile et de tous les autres poètes, comparées aux siennes, paraissent inanimées et froides.

Aucun poète ne fit un plus fréquent usage des comparaisons; la plupart sont de la plus grande beauté. Il faut rappeler entre autres celle qu'il fait entre l'incendie du camp des Troïens et la lumière de la lune et des étoiles pendant la nuit; celle où Pâris qui court au combat est assimilé à un cheval qui bondit et s'élance dans les flots; celle d'Euphorbe mourant sous les coups de Ménélas, avec un arbrisseau fleuri qu'un ouragan a brisé; toutes sont extrêmement riches de poésie. Cependant je ne crois pas que les comparaisons, prises en général, soient ce que l'on doive admirer le plus dans Homère; elles y sont trop nombreuses et souvent même elles coupent brusquement une narration ou interrompent mal à propos une description. La ressemblance entre

les choses comparées n'est pas toujours très-claire; les mêmes objets s'y représentent trop fréquemment; ce sont toujours des lions, des taureaux, des aigles, des troupeaux de moutons; quelquefois encore ces objets sont d'une nature trop vile, même en ayant égard à ce que permettait la rudesse des mœurs antiques (1).

---

(1) L'auteur qui, de nos jours, a traité le plus sévèrement Homère, M. de La Motte, accorde à ses admirateurs qu'il était doué, comme poète, d'une étonnante supériorité de talent et de génie: « C'était un génie naturellement poétique, dit-il dans « son Discours sur Homère, ami des fables et du merveilleux, « et porté en général à l'imitation, soit des objets de la nature, « soit des sentimens et des actions des hommes. Il avait l'esprit « vaste et fécond, plus élevé que délicat, plus naturel qu'in- « génieux, et plus amoureux de l'abondance que du choix. Il « a saisi, par une supériorité de goût, les premières idées de « l'éloquence dans tous les genres; il a parlé le langage de « toutes les passions; et il a du moins ouvert aux écrivains qui « doivent le suivre une infinité de routes qu'il ne restait plus « qu'à aplanir. Il y a apparence qu'en quelque temps qu'Ho- « mère eût vécu, il eût été, du moins, le plus grand poète de « son pays; et, à ne le prendre que dans ce sens, on peut dire « qu'il est le maître de ceux mêmes qui l'ont surpassé. » Après avoir prodigué à Homère les plus grands éloges, M. de La Motte cherche à rabaisser le mérite de l'Iliade. Ses objections roulent principalement sur le rôle peu noble que le poète a fait jouer aux dieux, sur la rudesse des mœurs et du caractère des héros, enfin sur l'imperfection de la morale qui y est exprimée; c'est comme si l'on reprochait à un peintre, dit Voltaire, d'avoir donné à ses personnages le costume du temps où il vivait. Homère a représenté ses dieux d'après la tradition populaire de son temps, et leur a prêté les caractères et les sentimens que ses contemporains leur attribuaient.

Mes observations n'ont eu, jusqu'à présent, que l'Iliade pour objet; nous allons consacrer quelques lignes à l'Odyssée. C'est avec raison que Longin compare Homère, dans ce poème, au soleil couchant qui brille encore, mais dont les rayons ont perdu leur chaleur. Ce n'est plus la force et le sublime de l'Iliade; cependant il y reste assez de beautés pour justifier les plus grands éloges. C'est un poème plus amusant, plus varié, qui renferme des détails pleins d'intérêt et de très-belles descriptions. On y retrouve partout le génie dramatique et descriptif d'Homère, partout la même fécondité. Le poète ne s'élève plus jusqu'à chanter les dieux, les héros et les combats, mais il nous en dédommage par de charmantes peintures des mœurs des anciens temps. Au lieu de cette fureur guerrière qui règne dans l'Iliade, l'Odyssée nous offre les scènes les plus aimables et les plus touchantes d'hospitalité et d'humanité, nous amuse par la diversité de mille incidens curieux, de mille tableaux pleins de naturel et de vérité, et nous instruit par les exemples de sagesse et de vertu que nous donnent tous les personnages que le poète a mis en scène.

Cependant il est impossible de ne pas reconnaître quelques défauts dans l'Odyssée. Homère y tombe souvent au-dessous de la dignité de la poésie épique. L'intérêt ne se soutient pas toujours dans les douze derniers livres, lorsque Ulysse est rentré dans Ithaque. Quoique la scène où il se découvre à sa nourrice Euryclée, et celle, au dix-neuvième livre, où il paraît devant Pénélope sans en être reconnu, soient tendres

et touchantes, le poète ne paraît pas heureux dans sa grande reconnaissance de Pénélope et d'Ulysse. Pénélope est trop défiante, elle s'environne de trop de précautions, et le lecteur cherche en vain l'élan de surprise et de joie que devait produire cette grande circonstance.

Mais c'en est assez sur le père de la poésie épique; passons actuellement à Virgile, dont le génie poétique est bien évidemment distinct de celui d'Homère. De même que la force et la simplicité sont le caractère de l'Iliade, de même la douceur et l'élégance sont les qualités essentielles de l'Énéide. Virgile est sans contredit moins animé et moins sublime qu'Homère, mais d'un autre côte, il a moins de négligences, moins d'uniformité, et tout son poème est d'une dignité plus vraie et mieux soutenue.

En lisant l'Iliade, nous nous sentons transportés jusqu'à la plus haute antiquité, jusqu'aux temps où les hommes étaient à peine civilisés. En ouvrant Virgile, nous reconnaissons l'élégance et la correction du siècle d'Auguste. Nous ne sommes plus témoins de querelles suscitées entre deux héros pour une esclave, nous ne les voyons plus, en proie à la violence de leurs emportemens, s'adresser de grossières injures. Le début du poème est imposant et magnifique; c'est Junon qui prend la résolution de s'opposer à l'établissement d'Énée en Italie; Énée aussitôt nous apparaît avec toute sa flotte au milieu d'une tempête effroyable, décrite avec les plus riches couleurs de la poésie.

Le sujet de l'Énéide est extrêmement heureux, et

plus, je crois, que celui de l'Iliade et de l'Odyssée. Rien n'était plus noble, rien ne se rapprochait plus de la dignité de la poésie épique; d'un autre côté, rien n'était plus fait pour intéresser les Romains et flatter leur orgueil que de rapporter l'origine et la fondation de Rome à un héros aussi illustre qu'Énée. Cette idée était par elle-même très-brillante, elle donnait au poète la facilité d'élever son plan sur les anciennes traditions historiques de sa patrie, de lier son sujet à celui d'Homère, d'employer le même système de merveilleux, de rappeler les exploits des Romains et de décrire la fabuleuse Italie et l'antique territoire de Rome. Les projets d'Énée, toujours traversés par Junon, font naître une foule d'événemens qui occasionnent des voyages, des combats, et présentent au poète l'occasion de mêler aux détails de la guerre, ceux des travaux et des plaisirs des peuples pacifiés. Je crois être fondé à dire que, tout considéré, l'Énéide de Virgile est le modèle le plus parfait que l'on puisse trouver d'une fable ou d'une action épique. Je ne m'arrête pas à l'opinion de quelques critiques qui regardent ce poème comme une composition allégorique, dans laquelle l'auteur fait constamment allusion au caractère ou au gouvernement d'Auguste, ou qui croient que Virgile n'a voulu que rendre plus agréable aux Romains ce prince qu'il a représenté sous les traits d'Énée. Il est vrai qu'à l'exemple des poètes ses contemporains, il a saisi toutes les occasions de payer à Auguste un tribut d'adulation; mais il ne me paraît pas vraisemblable qu'il ait conçu son plan dans un but politique. Comme

poète, il suffisait, pour déterminer son choix, que ce sujet fût grand par lui-même, convînt à la nature de son génie, et lui présentât les moyens de donner l'essor à son talent poétique.

L'unité d'action est parfaitement observée dans l'Énéide. Depuis le commencement jusqu'à la fin le lecteur n'est occupé que d'un seul objet, l'établissement d'Énée en Italie, établissement ordonné par les dieux. Comme l'action dure plusieurs années, le poète en a fort judicieusement mis une portion en récit. Les épisodes se trouvent suffisamment liés au sujet principal, et le nœud ou l'intrigue du poème est tissu avec beaucoup d'art, d'après le genre de merveilleux adopté par l'antiquité. Junon s'oppose elle-même à l'établissement des Troïens en Italie; son ressentiment suscite à Énée de nombreux obstacles, et amène naturellement l'intervention des êtres célestes. De là cette tempête qui jette le héros sur les bords africains; la passion de Didon, qui s'efforce de le retenir à Carthage; et la résistance de Turnus, qui l'oblige à mettre les armes à la main. Enfin Jupiter consent à ce que le nom troïen soit à jamais oublié pour faire place au nom latin; Junon alors s'apaise, et le héros reste victorieux dans le Latium.

Dans la conduite de ces circonstances principales du poème, Virgile a montré beaucoup d'art et de jugement; mais l'admiration qu'il mérite ne doit pas nous aveugler sur les fautes qu'il a commises. D'abord on ne trouve presque aucun caractère bien prononcé dans l'Énéide. Sous ce rapport, elle pourrait même paraître

insipide si on la comparait à l'Iliade, où tout est plein d'âme et de mouvement. Achates, et Cloanthe, et Gyas, et tous les héros troïens qui suivent Énée en Italie sont des figures qu'aucun trait ne distingue les unes des autres, et qui ne se font remarquer ni par leurs sentimens ni par leurs exploits. Énée lui-même n'est pas un héros bien intéressant. On nous le montre, il est vrai, rempli de bravoure et de piété ; mais son caractère n'est indiqué par aucun de ces traits qui touchent le cœur. C'est un homme doux et presque impassible. Sa conduite envers Didon au quatrième livre, surtout le discours qu'il lui adresse, après qu'elle lui a fait connaître qu'elle n'ignore pas qu'il a résolu de l'abandonner, décèle une sorte de dureté et d'insensibilité qui ne sont pas faites pour le rendre aimable (1). Le caractère de Didon est bien supérieur à tous les autres. L'ardeur de sa passion, la violence de son indignation et de son courroux, son emportement, en font un personnage bien plus animé qu'aucun de ceux que Virgile a peints dans son Énéide.

Outre ces défauts, l'on pourrait encore, à quelques égards, critiquer la distribution du sujet. Il est vrai qu'il faut considérer l'Énéide avec l'indulgence que

---

(1) Num fletu ingemuit nostro? num lumina flexit?
Num lacrymas victus dedit? aut miseratus amantem est?

Auteur de tous mes maux, a-t-il plaint mes alarmes?
Ai-je pu de ses yeux arracher quelques larmes?
S'est-il laissé fléchir à mes cris douloureux?
A-t-il au moins daigné tourner vers moi les yeux?
DELILLE.

l'on ne peut refuser à un ouvrage que son auteur n'a pas eu le temps d'achever. L'on assure que les six derniers livres n'ont pas reçu la dernière main du poète, qui, pour cette raison, demanda en mourant que son ouvrage fût livré aux flammes. Mais si cette circonstance doit pallier quelques défauts d'exécution, elle ne peut servir d'excuse aux vices que le sujet semble présenter dans la dernière partie du poème. Les guerres avec les Latins n'ont plus la dignité et l'intérêt des événemens qui les ont précédées, tels que la ruine de Troie, l'amour de Didon, la descente aux enfers. Le lecteur, ainsi que Voltaire l'a remarqué, est tenté de prendre parti pour Turnus contre le prince troïen. Turnus, jeune héros plein de valeur, épris des charmes de Lavinie, à qui l'unissent déjà les liens du sang, est destiné à l'épouser du consentement de tous les siens; il est favorisé surtout par la mère de Lavinie, et la jeune fille elle-même laisse entrevoir qu'elle désire ce mariage. Alors arrive un étranger qui n'a jamais vu Lavinie, et qui cependant, sur la foi d'un oracle, réclame un établissement dans le Latium, livre le pays aux fureurs de la guerre, tue l'amant de la princesse, et cause la mort de sa mère. Un tel plan n'est pas fait pour nous disposer en faveur du héros du poème, et l'auteur en pouvait aisément corriger le vice; il fallait supposer qu'Énée, au lieu de faire le malheur de Lavinie, la délivrait des persécutions d'un rival également odieux à cette princesse et à son pays.

Cependant, malgré ces défauts qu'il fallait remarquer, Virgile a des beautés qui excitèrent à juste titre

l'admiration de tous les siècles, et qui, aujourd'hui même, élèvent sa gloire au niveau de celle d'Homère. La qualité que ce poète possède par excellence, et pour laquelle, je crois, il n'a pas de rivaux, c'est la tendresse. La nature l'avait doué d'une sensibilité exquise; on voit dans les scènes les plus touchantes de son poème qu'il avait éprouvé les affections qu'il décrit, car il sait peindre au cœur par un seul trait. C'est une sorte de mérite qui, dans une épopée, approche du sublime, et donne au poète le pouvoir de rendre son ouvrage intéressant pour toutes les classes de lecteurs.

Le plus beau morceau de ce genre, dans l'Iliade, est l'entrevue d'Hector et d'Andromaque. Dans l'Énéide, il y en a un très-grand nombre. Le second livre est un chef-d'œuvre que rien n'égala jamais, et Virgile semble avoir déployé toute la puissance de son génie dans cette partie de son sujet qui présentait une grande variété de scènes pleines de tendresse et de magnificence. A l'affreux tableau d'une ville livrée pendant la nuit aux flammes et au pillage, se mêlent avec art des incidens touchans et pathétiques. On ne trouve dans aucun poème rien de plus beau que la mort de Priam; Anchise, Creuse, toute cette famille fugitive d'Énée est remplie de tendresse et d'amour. Le même pathétique existe dans un grand nombre de passages de l'Énéide, et ces passages sont ceux que l'on relit avec le plus de plaisir. C'est ainsi qu'on ne s'est point lassé d'admirer le quatrième livre, qui renferme la passion malheureuse et la mort funeste de la reine de Carthage. Le poète y a répandu les beautés les plus sublimes.

L'entrevue d'Énée avec Andromaque et Hélène au troisième livre, les épisodes de Pallas et d'Évandre, de Nisus et d'Euryale, de Lausus et de Mézence, sont des exemples frappans du talent de Virgile pour produire de tendres émotions. Bien que nous ayons remarqué quelques inégalités dans l'Énéide, quelques passages où l'intérêt languit, cependant on trouve dans toutes les parties du poème des choses admirables; partout elles s'y présentent en grand nombre, même dans les six derniers livres. Les parties les plus travaillées sont les premier, second, quatrième, sixième, septième, huitième et douzième livres.

Virgile, dans les descriptions de batailles, est bien inférieur à Homère pour le feu et la sublimité; mais dans sa descente aux enfers il l'emporte de beaucoup sur le chantre de l'Odyssée. A cet égard, l'antiquité ne nous offre rien de comparable au sixième livre de l'Énéide; la scène est grande et frappante; les objets ont quelque chose d'imposant et de solennel qui produit sur l'esprit l'impression que doit faire éprouver le spectacle des régions infernales. Il règne dans tout ce tableau une philosophie sublime que le génie platonique de Virgile et les idées plus développées du siècle d'Auguste ont revêtu d'une dignité à laquelle ne pouvait pas atteindre la rudesse du siècle d'Homère. Quant aux beautés poétiques de Virgile, à la douceur et à l'harmonie de ses vers, on les a si bien et si justement appréciées dans tous les temps, qu'il est inutile de nous arrêter à en faire l'éloge.

Si, maintenant, sous le rapport de leur mérite en

général, nous comparons l'un à l'autre ces deux princes de la poésie épique, Homère et Virgile, il nous semblera incontestable que le premier ne soit doué d'un génie plus grand, l'autre d'un génie plus correct. Homère était le créateur de son art, et l'on trouve chez lui les beautés et les défauts que l'on doit attendre d'un auteur original, comparé à ceux qui sont entrés après lui dans la carrière, c'est-à-dire, plus de hardiesse, plus de naturel, plus d'aisance, plus de force, plus de sublimité, mais aussi plus d'irrégularités et de négligences. Virgile eut toujours Homère sous les yeux; dans beaucoup d'endroits il ne s'est pas contenté de l'imiter, il l'a traduit littéralement. C'est ainsi qu'au premier livre de l'Énéide, par exemple, la description de la tempête et le discours d'Énée à ses compagnons sont traduits du cinquième livre de l'Odyssée; c'est ainsi que presque toutes les comparaisons de Virgile ne sont que des copies de celles d'Homère. Le mérite de l'invention appartient donc évidemment au chantre d'Achille; quant au mérite du jugement, il me semble encore contesté par Homère, bien que la plupart des critiques n'aient pas hésité à l'attribuer à Virgile. L'un nous rappelle toute la vivacité des Grecs, l'autre la grandeur imposante des Romains. L'imagination d'Homère est plus riche, celle de Virgile est plus chaste; le premier puise sa force dans le pouvoir qu'il a d'enflammer l'imagination, l'autre dans le talent de toucher le cœur. Le style d'Homère est plus simple et plus animé, celui de Virgile plus élégant et plus soutenu; celui-là s'élève quelquefois à une hauteur su-

blime qu'après lui personne ne peut atteindre, mais celui-ci ne descend jamais au-dessous de la dignité qui convient à la poésie épique, et c'est un mérite qu'Homère n'a pas toujours. Cependant, pour ne rien ôter à l'admiration que l'on doit à ces deux grands poètes, il est juste d'attribuer les défauts d'Homère bien moins à son génie qu'aux mœurs du siècle où il vivait; mais il est juste aussi de ne pas perdre de vue, pour excuser les endroits faibles de l'Énéide, que Virgile laissa son ouvrage imparfait.

LECTURE XLIV.

LA PHARSALE, LA JÉRUSALEM DÉLIVRÉE, LA LUSIADE, TÉLÉMAQUE, LA HENRIADE, LE PARADIS PERDU.

Après Homère et Virgile se présente Lucain, dont le poème est remarquable par un singulier mélange des plus grandes beautés et des plus grands défauts. La Pharsale décèle trop peu d'invention, le poète y suit trop strictement la marche de l'histoire, pour qu'on puisse la considérer comme une épopée régulière; cependant ce serait pousser trop loin la délicatesse en matière de critique, que de ne vouloir pas l'admettre au nombre des poèmes épiques. Les limites qui séparent ce genre de poésie des autres genres ne sont pas, comme je l'ai déjà fait remarquer, déterminées d'une manière assez précise, pour que l'on puisse avec raison refuser le titre d'épopée à un poème où sont célébrées des aventures grandes et héroïques, par la seule raison que l'auteur ne s'est pas conformé strictement aux plans adoptés par Homère et Virgile. Le sujet de la Pharsale a certainement assez de grandeur et de dignité; on y trouve encore l'unité épique, puisque le poète n'a célébré que le triomphe de César sur la liberté romaine. Il est vrai que, tel que nous le possédons aujourd'hui, ce poème n'est pas terminé; ou les derniers livres ont été perdus, ou l'auteur a laissé son travail imparfait.

Quoique le sujet de la Pharsale soit d'un genre très-héroïque, je ne crois pas que Lucain ait été bien heureux dans son choix. Je trouve dans ce sujet deux défauts essentiels ; d'abord des guerres civiles, et surtout des guerres aussi cruelles et aussi sanglantes que celles des Romains, présentent des scènes hideuses que repousse la poésie épique, et qui d'ailleurs montrent la nature humaine sous un jour trop odieux. Des entreprises brillantes et glorieuses offrent des sujets plus convenables à l'épopée; mais, il faut l'avouer, le génie de Lucain semble se complaire dans les scènes d'horreur, il aime à s'y arrêter long-temps ; ce n'était pas assez pour lui de celles que lui offrait naturellement son sujet, il interrompt le cours de sa narration pour introduire le long épisode de Marius et de Sylla, où les cruautés les plus atroces se reproduisent sous toutes les formes.

Un autre défaut, c'est que le sujet célébré par Lucain se rapprochait trop du temps où ce poète vivait; j'ai démontré, dans la dernière Lecture, que cette circonstance était presque toujours défavorable à un poème épique, parce que, presque entièrement privé du secours des fictions et du merveilleux, il devenait à la fois moins riche de poésie et moins intéressant. Lucain s'est soumis à la rigueur que son sujet lui imposait à cet égard, et a montré en cela plus de jugement que s'il avait fait beaucoup d'efforts pour l'embellir, en introduisant un genre de merveilleux qui n'aurait pas manqué d'y paraître déplacé, quelque habilement traité qu'il pût être. L'on ne pouvait sensé-

ment faire intervenir les dieux et les déesses dans les différends et dans les guerres entre César et Pompée : au lieu de donner de l'importance à des faits si récens et si bien connus, les divinités de la fable n'y eussent produit qu'un effet bizarre et ridicule.

Quant aux caractères, Lucain les a tracés avec autant d'esprit que de force. Quoique Pompée soit son héros privilégié, il ne réussit pas à nous intéresser beaucoup en sa faveur; il ne lui prête aucune qualité éminente, comme la grandeur d'âme et la bravoure; on le voit, au contraire, céder constamment à la supériorité de César. Mais le caractère auquel le poète donne une préférence marquée, c'est celui de Caton; il s'élève au-dessus de lui-même toutes les fois qu'il le fait agir ou parler. La plupart des beaux passages, les endroits où Lucain a déployé le plus de grandeur, sont ceux où il est question de Caton. On doit surtout remarquer le discours que cet implacable ennemi de Pompée adresse à Labiénus, qui le pressait de consulter l'oracle de Jupiter Ammon sur l'issue de la guerre; il renferme la morale la plus sublime que l'antiquité nous ait transmise.

Ille deo plenus, tacitâ quem mente gerebat,
Effudit dignas adytis è pectore voces:
Quid quæri, Labiene, jubes? an liber in armis
Occubuisse velim potiùs quàm regna videre?
An sit vita nihil, sed longam differat ætas?
An noceat vis ulla bono? fortunaque perdat
Oppositâ virtute minas? laudandaque velle
Sit satis, et nunquàm successu crescat honestum?
Scimus, et hoc nobis non altiùs inseret Ammon.
Hæremus cuncti superis, temploque tacente,

Nil facimus sponte Dei. Nec vocibus ullis
Numen eget; dixitque semel nascentibus auctor
Quidquid scire licet. Steriles nec legit arenas,
Ut caneret paucis, mersitque hoc pulvere verum.
Esthe Dei sedes nisi terra, et pontus, et aër,
Et cœlum, et virtus? superos quid quærimus ultrà?
Jupiter est quodcumque vides, quodcumque movebis.
Sortilegis egeant dubii, semperque futuris
Casibus ancipites; me non oracula certum,
Sed mors certa facit. Pavido fortique cadendum est:
Hoc satis est dixisse Jovem.....

(Lib. IX, v. 564.)

« Caton, plein de la divinité qui remplissait son « âme, prononça ces paroles dignes de l'antre pro- « phétique : Quelles questions veux-tu, Labiénus, « que j'adresse à l'oracle? Lui demanderai-je si j'aime « mieux mourir libre les armes à la main que de vivre « sous un tyran; si cette vie n'est autre chose que le « passage à une vie heureuse et durable; s'il est quelque « puissance au monde capable d'imposer à l'homme de « bien; si la fortune perd ses menaces quand elle s'at- « taque à la vertu; s'il suffit de vouloir ce qui est « louable, et si le succès ajoute à ce qui est honnête? « Nous savons tout cela, et Ammon lui-même ne le « graverait pas plus profondément dans nos cœurs. « Nous sommes tous dans la main des dieux; et que « leur oracle parle ou se taise, ce n'en est pas moins « leur volonté que nous accomplissons. La divinité n'a « pas besoin de parole; celui qui nous donna la vie « nous apprit en même temps tout ce que nous devons « savoir. Il n'a point choisi, pour communiquer avec « nous, des sables stériles accessibles seulement à un

« petit nombre d'hommes; ce n'est point sous cette « poussière qu'il a caché la vérité. La divinité aurait-« elle d'autre demeure que la terre, l'onde, le ciel et « le cœur de l'homme juste? Pourquoi chercher les « dieux si loin? Jupiter, c'est tout ce que tu vois, tout « ce que tu sens en toi-même. Qu'ils interrogent le « sort ceux qui portent une âme irrésolue dans un ave-« nir douteux; pour moi, ce n'est point sur la certitude « des oracles que je me fie, c'est sur la certitude de la « mort. Timide ou courageux, il faut mourir. Voilà « ce que Jupiter a dit, c'est assez. »

Dans la conduite de l'action, Lucain a trop scrupuleusement suivi l'ordre chronologique, ce qui l'a souvent contraint à interrompre le cours de sa narration, et transporter brusquement son lecteur d'un lieu dans un autre. Il se livre à de fréquentes digressions, et quitte trop souvent son sujet, tantôt pour décrire la topographie d'une contrée, tantôt pour se livrer à des recherches philosophiques sur des productions ou des effets de la nature; sur les serpens d'Afrique, par exemple, dans le neuvième livre, sur les sources du Nil, dans le dixième.

On trouve, dans la Pharsale, plusieurs descriptions pleines de feu et de poésie; cependant le principal mérite de Lucain ne consiste ni dans l'art de raconter ni dans l'art de décrire. Sa narration est souvent sèche et dure; ses descriptions, dont en général il a très-mal choisi les sujets, ont trop de recherche et d'affectation; mais c'est par les pensées que ce poète est surtout remarquable : presque toutes sont nobles, frappantes,

exprimées avec force, avec chaleur, et souvent d'une manière originale. Lucain est le poète de l'antiquité le plus philosophe et le plus pénétré de l'amour de la patrie. Neveu de Sénèque, il était lui-même stoïcien, et l'esprit de sa secte respire dans tout son poème; il faut observer aussi que ce poème est le seul dans l'antiquité dont le sujet fût, pour son auteur, d'un intérêt sérieux et réel. Ce n'était point une fiction; le poète avait été témoin des maux auxquels les discordes civiles livrèrent sa patrie, il avait éprouvé les rigueurs du despotisme assis sur les ruines de la liberté romaine. En écrivant, il cédait aux inspirations ardentes d'une âme grande, fière, et profondément pénétrée de son sujet; aussi se répand-il souvent en exclamations et en apostrophes presque toujours placées à propos, et soutenues avec une énergie et une chaleur dignes des plus grands éloges.

Mais il était dans la destinée de ce poète qu'on ne pourrait jamais louer les beautés de son ouvrage sans se rappeler aussitôt les défauts qui le déparent. Comme son principal mérite est cette verve ardente et impétueuse qu'on retrouve quelquefois dans ses descriptions, et presque toujours dans l'expression de ses pensées, de même aussi son principal défaut est de manquer de modération et dans ses descriptions et dans ses pensées. Il se précipite dans les extrêmes, sans savoir jamais s'arrêter. A force de vouloir agrandir son sujet, il sort de la nature, et devient boursoufflé; souvent il lui arrive d'atteindre jusqu'au sublime dans le second vers d'une description, et, tout en cherchant,

dans le troisième, à s'élever encore plus haut, il tombe lourdement dans le phébus. Lucain vivait dans un siècle où les écoles des déclamateurs avaient déjà corrompu l'éloquence et le goût; il n'avait pas su se garantir de la contagion, et, chez lui, souvent le ton du rhéteur couvre le génie du poète.

Lucain toutefois avait reçu de la nature un génie vif et original. Ses sentimens ont tant d'élévation, il déploie quelquefois tant d'énergie, tant de feu, qu'il nous fait en quelque sorte perdre de vue la plupart de ses défauts. L'on pourrait citer des passages de la Pharsale que ne désavouerait aucun poète de l'antiquité. Il a, par exemple, dessiné de main de maître, dans le premier livre, les caractères de César et de Pompée; rien n'est plus poétique que ce beau passage dans lequel il compare Pompée à un vieux chêne ruiné par le temps :

Totus popularibus auris
Impelli, plausuque sui gaudere theatri;
Nec reparare novas vires, multùmque priori
Credere fortunæ. Stat magni nominis umbra :
Qualis frugifero quercus sublimis in agro,
Exuvias veteres populi, sacrataque gestans
Dona ducum; nec jam validis radicibus hærens,
Pondere fixa suo est, nudosque per aëra ramos
Effundens, trunco, non frondibus, efficit umbram;
At quamvis primo nutet casura sub Euro,
Et circum silvæ firmo se robore tollant,
Sola tamen colitur. Sed non in Cæsare tantum
Nomen erat, nec fama ducis; sed nescia virtus
Stare loco, solusque pudor non vincere bello.
Acer et indomitus.....

(Lib. 1, v. 132.)

De la faveur publique il savoura l'ivresse,
Et, livré tout entier aux vains amusemens,
Aux jeux de son théâtre, aux applaudissemens,
Il n'a plus les élans de cette ardeur guerrière,
Ce besoin d'ajouter à sa gloire première;
Et, fier de son pouvoir, sans crainte et sans soupçon,
Il vieillit en repos à l'ombre d'un grand nom.
Tel un vieux chêne, orné de dons et de guirlandes,
Et du peuple et des chefs étalant les offrandes;
Miné dans sa racine et par les ans flétri,
Tient encore par sa masse au sol qui l'a nourri:
Ses longs rameaux noircis s'étendent sans feuillage,
Mais son tronc dépouillé répand un vaste ombrage;
D'une forêt pompeuse il s'élève entouré,
Mais seul, près de sa chute, il est encor sacré.

Trad. de LA HARPE.

En considérant l'exécution du poème dans son ensemble, on est obligé d'avouer que le feu poétique de l'auteur n'a pas toujours été dirigé par le jugement et par le goût. Son génie a de la force, mais jamais de douceur, jamais d'aménité, jamais de grâce. Son style est abondant et fort, mais trop sec, et souvent obscur, parce que le poète courait trop après les expressions saillantes et originales. Comparé à Virgile, Lucain a peut-être plus de grandeur et d'élévation dans les sentimens; mais, du reste, il lui est bien inférieur, surtout en pureté, en élégance et en sensibilité.

Statius et Silius Italicus, quoique rangés dans la classe des poètes épiques, ne méritent pas un examen particulier; nous allons donc nous occuper sur-le-champ du Tasse, le plus distingué de tous les poètes épiques modernes.

Sa Jérusalem délivrée fut publiée en 1574. C'est un poème régulièrement et strictement épique dans son ensemble, orné de tout ce qui peut embellir ce genre de composition. Le sujet est la reprise de Jérusalem sur les infidèles par les forces réunies de la chrétienté ; entreprise grande par elle-même, respectable, héroïque, mais qui devait le paraître plus encore dans le siècle que le Tasse a illustré. C'est un contraste intéressant que celui qui existe entre les Chrétiens et les Sarrasins. Le sujet n'offre pas de ces scènes terribles et féroces qu'enfantent les guerres civiles et qui révoltent dans Lucain ; il ne présente que les nobles efforts du zèle et du courage qui concourent à un but honorable. La part que la religion avait à cette entreprise contribue à la rendre plus imposante, fournit un moyen naturel d'y introduire le merveilleux, et ouvre un champ plus vaste aux descriptions sublimes. L'action en outre se passe dans une contrée et à une époque assez éloignée pour permettre que les traditions fabuleuses et les fictions viennent se mêler à la vérité historique.

Dans la conduite de l'action, le Tasse a déployé une étonnante richesse d'invention, et c'est pour un poète une qualité bien précieuse. Son ouvrage est rempli d'incidens entre lesquels il a su jeter la plus heureuse variété ; les descriptions de combats ne sont ni assez longues, ni assez multipliées pour fatiguer le lecteur. La scène change souvent de place ; du théâtre des armes, du tumulte des camps il nous transporte au milieu d'une nature douce et pleine de charmes. Des

cérémonies religieuses, des intrigues d'amour, des aventures de voyages, des scènes pastorales intéressent et délassent tour à tour le lecteur. Cependant toutes les parties du poème sont liées avec beaucoup d'art; leur variété n'altère point l'unité du plan. La conquête de Jérusalem est l'objet auquel tout se rapporte, et l'ouvrage se termine avec cette entreprise. Chaque épisode, excepté celui d'Olinde et de Sophronie, que j'ai blâmé plus haut, se trouve suffisamment lié au sujet principal.

Une grande variété de caractères donne au poème de la vie et du mouvement, et ces caractères sont à la fois bien prononcés et bien soutenus. Godefroi, le chef de l'entreprise, est prudent, modéré, brave; Tancrède est tendre, généreux, intrépide, et fait un heureux contraste avec le furieux et brutal Argant; Renaud, qui, à proprement parler, est le héros du poème, est copié sur l'Achille d'Homère; c'est un guerrier passionné, sensible à l'injure, séduit par les artifices d'Armide, mais qui se montre toujours plein de zèle, d'honneur et de courage. Le vaillant et fier Soliman, la tendre Herminie, l'artificieuse et violente Armide, et la mâle Clorinde, sont tous des personnages supérieurement dessinés. C'est pour la peinture des caractères que le Tasse est surtout remarquable; à cet égard, il est bien supérieur à Virgile, et ne le cède à aucun poète, excepté Homère.

Il a prodigué le merveilleux, et dans cette partie son mérite est plus contesté. Ses êtres célestes agissent partout avec beaucoup de dignité. Dieu abaissant ses

regards sur les armées en présence, envoyant quelquefois un ange pour arrêter les infidèles et contenir les esprits malins, produit un effet sublime. La description de l'enfer, au commencement du quatrième livre, est singulièrement frappante, ainsi que l'apparition et le discours de Satan; néanmoins Milton, qui a évidemment imité ce passage du Tasse, peut se flatter d'avoir surpassé le poëte italien. Les diables, les enchanteurs, les magiciens prennent une part trop active à l'action, et forment un genre de merveilleux trop sombre pour plaire à l'imagination. La forêt enchantée, dont le poëte a fait presque entièrement dépendre le nœud ou l'intrigue, les messagers envoyés à Renaud pour l'aider à rompre le charme qui le retient, cette caverne au centre de la terre où les conduit un ermite, leur voyage miraculeux aux îles Fortunées, la manière dont ils arrachent Renaud aux voluptueux enchantemens d'Armide, sont des scènes sans doute très-amusantes et embellies de tous les charmes de la poésie, mais dans lesquelles il faut avouer que l'auteur a poussé le merveilleux jusqu'à l'extravagance.

En général, ce que l'on peut encore à plus juste titre reprocher au Tasse, c'est le ton romantique qu'il a répandu sur la plupart des aventures et des incidens de son poème. Les objets qu'il nous présente ont toujours de la grandeur, mais pas assez de vraisemblance. Il n'a pas tout-à-fait échappé au goût de son siècle, encore follement enthousiasmé des contes de la chevalerie errante; contes que l'imagination extravagante, mais riche et gracieuse de l'Arioste, venait de rajeunir en

leur prêtant de nouveaux charmes. Cependant pour rendre justice au Tasse, il faut convenir qu'il n'est effectivement ni plus merveilleux ni plus romantique qu'Homère et Virgile; toute la différence, c'est que ceux-ci ont employé les fables du paganisme, et le poète italien, les miraculeuses traditions de la chevalerie errante.

Le Tasse est plein de beautés poétiques et de descriptions magnifiques. Il met dans son style la même variété que dans les objets qu'il décrit. Ses vers sont tour à tour grands et majestueux s'il peint des scènes imposantes, doux et gracieux s'il dessine des images aimables et tendres, comme l'asile champêtre d'Herminie au septième livre, les enchantemens et la beauté d'Armide au quatrième. Ces deux descriptions sont entre autres d'un art et d'un goût exquis. Ses combats sont très-animés, les incidens y sont heureusement variés; cependant ils sont bien inférieurs à ceux d'Homère pour la force et la chaleur.

Le Tasse, dans la peinture des sentimens, n'a pas aussi bien réussi que dans les descriptions. Son poème nous intéresse par les actions et les caractères, mais il n'y a rien, presque rien pour la sensibilité. Virgile est bien plus tendre et bien plus touchant que lui. Si dans un discours il cherche à paraître pathétique, il laisse trop apercevoir l'art et le travail.

Quant au bel esprit et à l'affectation qu'on lui a souvent reprochés, l'on a sans doute poussé la critique trop loin. L'affectation n'est certainement pas le défaut général de la manière du Tasse; il est, au contraire,

presque toujours mâle, énergique et correct. Quelquefois, il est vrai, surtout lorsqu'il exprime la tendresse, ses idées deviennent forcées et sortent de la nature, mais il s'en faut bien que ce soit aussi fréquemment qu'on l'a supposé. Je suis persuadé que si l'on retranchait de son poème soixante ou quatre-vingts vers, la critique n'y trouverait presque plus rien à reprendre.

Boileau, Dacier, et d'autres critiques français du dernier siècle, affectèrent de décrier le Tasse ; quelques écrivains anglais suivirent leur exemple ; mais il est probable qu'aucun d'eux ne connaissait bien son poème, ou qu'au moins ils le lurent avec beaucoup de prévention ; car je me crois fondé à regarder la Jérusalem délivrée comme le troisième poème épique que nous possédions, et à le placer immédiatement après l'Iliade et l'Énéide. Le Tasse est sans doute inférieur à Homère pour l'énergie et la simplicité, à Virgile pour la sensibilité, à Milton pour la force et l'audace du génie ; mais il ne le cède à aucun autre pour le talent de la poésie. Quant à la fécondité de l'invention, la variété des incidens, la peinture des caractères, la richesse des descriptions et la beauté du style, je ne connais qu'Homère, Virgile et Milton qui lui puissent être comparés.

L'Arioste, le rival du Tasse dans la poésie italienne, ne peut être raisonnablement mis au nombre des poètes épiques. L'épopée doit renfermer le récit régulier d'une entreprise héroïque ; bien qu'il y ait une sorte d'unité et de liaison dans le plan du Roland Furieux, au lieu de les rendre sensibles au lecteur, il semble que

l'Arioste ait cherché tous les moyens de les lui dissimuler, en détachant les unes des autres les parties de son poème, et en coupant toujours la narration d'un incident par un autre incident, sans attendre pour entamer un récit que le récit qui précède soit conduit à sa fin. On dirait que ce poète affecta de n'adopter aucun plan régulier, pour donner un plus libre essor à l'imagination la plus féconde, la plus riche, et en même temps la plus extravagante. Cependant on retrouve dans Roland Furieux tant de passages que pourrait réclamer la muse épique, qu'il nous était impossible de ne pas dire ici quelques mots de ce poème. D'ailleurs il réunit presque tous les genres de poésie; il est tantôt comique et tantôt satirique; tantôt badin et licencieux, et tantôt noble, héroïque, descriptif et passionné. Il prend tous les tons, et toujours avec le plus grand succès. Constamment maître de son sujet, il semble se jouer avec lui, et quelquefois nous laisse incertains si nous devons prendre ce qu'il dit au plaisant ou au sérieux. Rarement il est dramatique, il est presque aussi rarement sentimental; mais aucun poète peut-être ne posséda mieux que lui le talent de raconter et de décrire. Les scènes font tableau, les événemens se passent sous nos yeux, et toutes les circonstances en sont singulièrement pittoresques. Le style, très-varié, convient toujours au sujet; il est embelli de tous les charmes d'une versification douce et harmonieuse.

Le Camoëns est l'honneur de la littérature portugaise, comme le Tasse fait la gloire de la littérature italienne; ils étaient presque contemporains, cependant

le Camoëns publia son poème avant que la Jérusalem délivrée parût. Le sujet est la découverte des Indes orientales par Vasco de Gama, entreprise brillante, pleine d'intérêt pour la patrie du poète, puisqu'elle lui devait ses richesses et la considération dont elle jouissait en Europe. Le poète commence par nous montrer Vasco et sa flotte, au milieu de l'océan, entre l'île de Madagascar et la côte d'Éthiopie. Après quelques tentatives pour aborder, il trouve enfin l'hospitalité dans le royaume de Mélinde. Vasco, pour répondre au désir du roi, lui donne des détails sur l'Europe, sur l'histoire du Portugal, et lui raconte la partie de son voyage qui a précédé son arrivée à Mélinde. Ce récit occupe trois livres entiers; il est bien conçu; il renferme un grand nombre de beautés poétiques, et n'a qu'un défaut, c'est que le navigateur, en parlant des héros de la Grèce et de Rome, affecte une érudition tout-à-fait déplacée devant un prince africain. Vasco et ses compagnons continuent leur voyage; les tempêtes qu'ils essuient, les obstacles qu'ils rencontrent, leur arrivée à Calicut et sur la côte de Malabar, leur réception et leurs aventures dans ce pays, enfin leur retour, remplissent le reste du poème.

L'ouvrage, dans son ensemble, est conforme au plan d'une composition épique. Le sujet et les incidens sont pleins de grandeur; à travers une espèce de désordre, on reconnaît une verve éminemment poétique, une imagination vive, des descriptions hardies, autant du moins qu'il est possible d'en juger par les traductions, puisque je suis privé de pouvoir lire l'original dans sa

propre langue. Le Camoëns n'a point ambitionné le mérite de peindre des caractères; Vasco est le héros du poème; c'est le seul personnage qui y joue un rôle important.

Le merveilleux, dans la Lusiade, est le comble de l'extravagance. C'est un mélange bizarre des mystères du christianisme et de la mythologie des païens, mélange disposé de manière que les dieux de la fable semblent être les seules divinités puissantes; le Christ et la Vierge n'y sont que des agens subordonnés. L'auteur nous apprend qu'un des principaux motifs de l'expédition des Portugais est de propager la foi, et d'extirper le mahométisme. Dans cette religieuse entreprise, Vénus est la protectrice des Européens, Bacchus est leur divinité ennemie; ce dieu voit avec douleur les efforts de Gama pour éclipser la gloire dont il remplissait les Indes. Les dieux s'assemblent, et, dans ce conseil, c'est Jupiter qui prédit la chute du mahométisme, et la propagation du saint Évangile. Vasco, battu par la tempête, et sur le point de périr, implore le Dieu des chrétiens; Jésus-Christ et la Vierge le supplient d'accorder au héros le secours éclatant qu'obtinrent autrefois les Israélites au passage de la mer Rouge, et l'apôtre saint Paul dans son naufrage. Vénus se charge du soin d'exaucer cette prière; elle paraît, et découvre que c'est Bacchus qui a suscité la tempête; elle va s'en plaindre à Jupiter, qui rétablit le calme sur l'océan. Un merveilleux si étrange et si déplacé montre combien peuvent s'égarer les auteurs qui adoptent cette opinion absurde, qu'il n'existe pas d'épopée sans l'intervention des dieux

d'Homère. Il est vrai qu'à la fin de l'ouvrage, l'auteur donne une espèce de correctif à sa mythologie; mais ce correctif est fort maladroit. La déesse Thétis apprend à Vasco qu'elle-même et les autres divinités du paganisme ne sont autre chose que les expressions des grandes opérations de la Providence.

Il y a néanmoins, dans la Lusiade, un autre genre de merveilleux qui n'est pas sans agrément. C'est une heureuse idée, par exemple, que d'avoir fait apparaître en songe à Emmanuel, roi de Portugal, le génie du Gange, qui l'invite à découvrir ses sources cachées, et lui annonce que les trésors de l'Orient lui sont réservés. Mais la plus noble conception du poète se trouve au sixième livre, dans le récit que Vasco fait au roi de Mélinde des merveilles qu'il a rencontrées pendant le cours de sa navigation. Il lui raconte qu'au moment où sa flotte arriva au cap de Bonne-Espérance, qu'aucun navigateur n'avait encore doublé, il lui apparut tout à coup un fantôme énorme, épouvantable, qui sortait du sein de l'océan au milieu des foudres et des tempêtes; sa tête se perdait dans les nuages, son attitude glaçait d'effroi. C'était le génie ou le gardien de cette partie de l'océan inconnue jusque-là. Il parle, et, d'une voix semblable au tonnerre, il s'indigne que Vasco et ses compagnons osent pénétrer dans les mers dont il fut si long-temps paisible possesseur, et interroger les secrets de l'abîme qui ne furent jamais révélés aux mortels. Il leur ordonne de ne pas aller plus loin, les menace, s'ils persistent dans leur entreprise, de tous les maux qui,

dans la suite, fondirent effectivement sur eux, et disparaît avec un bruit formidable. C'est une des fictions les plus nobles et les plus imposantes qu'on ait jamais employées. Elle suffit pour montrer que si l'imagination du Camoëns sortait quelquefois des justes bornes, au moins elle était grande et hardie (1).

Dans cet examen des poètes épiques, il serait injuste de passer sous silence l'aimable auteur des Aventures de Télémaque. Quoique son ouvrage ne soit point en vers, on peut cependant le regarder comme un poème. La prose mesurée et poétique dans laquelle il est écrit est singulièrement harmonieuse, et le style a toute l'élévation dont la langue française est susceptible, même en poésie.

Le plan de l'ouvrage est en général très-bien conçu, le sujet ne manque ni de grandeur ni d'unité. Le poète est entré avec beaucoup de bonheur dans l'esprit et les idées des anciens, et particulièrement dans leur mythologie, qui, sous sa main, a plus de noblesse et de grâce que dans aucun poète moderne. Ses descriptions sont riches et pleines de beautés, surtout lorsqu'elles sont d'une nature douce et calme, comme celles de la vie champêtre, des plaisirs de la vertu, des avantages et des douceurs de la paix, parce qu'elles convenaient mieux au caractère de Fénelon. Il a mis

(1) Je n'ai point parlé de l'Araucana, poème épique espagnol, par Alonzo de Ercilla, parce que je ne connais point la langue dans laquelle il est écrit, et que je n'en ai jamais rencontré de traduction. M. Haylay en a donné une analyse complète dans les notes de son Essai sur la poésie épique.

dans tous les tableaux de ce genre un ton aimable et tendre qu'il serait impossible d'imiter.

Les six premiers livres, dans lesquels Télémaque raconte ses aventures à Calypso, sont la partie de l'ouvrage la mieux exécutée. La narration en est vive et intéressante; elle devient ensuite plus languissante, surtout dans les douze derniers livres; elle manque tout-à-fait de vigueur dans les descriptions de combats. La critique la plus sérieuse que l'on ait faite de cet ouvrage, considéré comme poème épique, a porté sur ces minutieux détails d'une sage politique dans lesquels l'auteur entre quelquefois, et sur les discours et les instructions de Mentor, qui se reproduisent trop souvent, et sont trop remplis des lieux les plus communs de la morale. Ces défauts étaient peut-être nécessaires pour remplir le but du poète, qui était de former l'esprit d'un jeune prince; mais la poésie épique ne saurait les excuser, parce que son objet est de nous instruire plutôt par le récit des actions, la peinture des caractères et l'expression des sentimens, que par des dissertations régulières sur des points de morale.

Presque tous les poètes épiques ont donné la description d'une descente aux enfers; et, dans l'idée qu'ils se sont faite du monde invisible aux mortels, on peut remarquer les progrès successifs des notions des hommes sur les récompenses et les punitions d'une vie future. La descente d'Ulysse aux régions infernales, dans l'Odyssée, ne nous offre que des images très-confuses, mais effroyables. La scène est transportée au pays des Cimmériens, toujours couvert de sombres nuages,

et situé aux confins de l'océan. Lorsque les mânes des morts apparaissent à Ulysse, on sait à peine s'il est encore sur la terre, ou s'il a pénétré dans ses profondeurs. Tous les esprits de cet autre monde, même ceux des héros, sont mécontens de leur condition; et lorsque Ulysse cherche à consoler Achille en lui parlant du rang illustre qu'il doit tenir dans ces régions, Achille lui répond tout nettement que ses discours sont dénués de sens, et qu'il aimerait mieux être un simple journalier sur la terre que de commander à tous les morts.

Au sixième livre de l'Énéide, l'on aperçoit déjà dans les idées un perfectionnement qui atteste les progrès que la philosophie avait faits dans le monde. Les objets qui se présentent au héros introduit dans le séjour des mânes sont mieux dessinés, plus distincts, plus grands, plus imposans. Les demeures séparées des bons et des méchans, les châtimens réservés à ceux-ci, le bonheur des autres, leurs douces occupations, sont décrits avec art, et se trouvent en harmonie avec les idées de la morale la plus pure. Fénelon, dans sa descente de Télémaque aux enfers, a encore déployé une philosophie bien plus sage que Virgile; ce sont cependant les mêmes fables, la même mythologie; mais cette mythologie est éclairée par les lumières de la vraie religion, et embellie par le noble enthousiasme de l'archevêque de Cambrai. Les détails qu'il donne sur le bonheur des justes sont autant de descriptions parfaites dans le genre mystique.

La Henriade de Voltaire est un poème épique régulier en vers français. Toutes les productions de cet

illustre écrivain décèlent un génie extraordinaire; aussi dans plusieurs endroits de son poème retrouve-t-on ces conceptions hardies, ces expressions heureuses et pleines de vivacité qui appartiennent particulièrement à l'auteur. Les comparaisons, entre autres, y sont neuves et magnifiques. Cependant je ne puis me résoudre à regarder la Henriade comme son chef-d'œuvre, et il me semble avoir traité la tragédie avec beaucoup plus de succès que l'épopée. On dirait que la versification française convient mal à la poésie épique. Outre qu'elle est toujours gênée par la rime, la langue n'est pas non plus susceptible de prendre assez d'élévation et de noblesse; elle paraît plus propre à exprimer la tendresse dans une tragédie, qu'à se soutenir sur le ton sublime de la poésie épique. C'est à quoi peut-être il faut attribuer le style faible, et quelquefois lâche et prosaïque de la Henriade; mais, quelle qu'en soit la cause, il n'est que trop vrai que le poème languit souvent; il n'entraîne pas l'imagination du lecteur, et ne lui inspire pas cet intérêt, cet enthousiasme que doit produire une épopée pleine de verve et sublime.

Le sujet de la Henriade est le triomphe de Henri IV sur la Ligue. L'action du poème, à proprement parler, ne comprend que le siége de Paris; c'est une action véritablement épique, grande, intéressante, dans laquelle le poète a observé l'unité et toutes les autres règles de l'épopée. Mais on y trouve les deux défauts que j'ai fait remarquer dans la Pharsale, c'est-à-dire, que l'action n'est fondée que sur des guerres civiles, et ne nous offre que des images dégoûtantes de massacres et d'as-

sassinats qui répandent sur tout l'ouvrage une teinte lugubre. Cette action, comme dans Lucain, est aussi d'une date trop récente, et appartient à une partie trop bien connue de l'histoire. Pour remédier à cet inconvénient, et éviter de ne paraître qu'un simple historien, Voltaire a mêlé la fiction à la vérité. C'est ainsi que le poème commence par le récit d'un voyage de Henri en Angleterre, et d'une entrevue de ce prince avec la reine Élisabeth, quoique tout le monde sache que Henri ne visita jamais la Grande-Bretagne, et que ces deux grands personnages ne se trouvèrent jamais réunis. Au milieu de faits si généralement connus, de telles fictions choquent le lecteur, et forment avec la vérité historique un mélange désagréable et de mauvais goût. Le poëte a imaginé cet épisode pour trouver une occasion de mettre dans la bouche de Henri le récit des premiers événemens de la guerre civile, comme Énée raconte à Didon la ruine de Troie, et le commencement de son voyage. Mais cette imitation est peu judicieuse. Il était naturel qu'Énée racontât à Didon des événemens qu'elle ignorait, ou qu'elle n'avait appris que sur des rapports imparfaits; mais peut-on supposer que la reine Élisabeth n'était pas exactement informée de tout ce que Henri vient lui apprendre?

Pour embellir son sujet, Voltaire a prodigué le merveilleux, et je suis encore obligé de le blâmer à cet égard, parce que son genre de merveilleux est du plus mauvais goût; c'est celui qui convient le moins à la poésie épique, puisqu'il se compose d'êtres allégoriques, comme la Discorde, la Politique, l'Amour; tous

trois, revêtus d'une forme humaine, se mêlent aux actions des hommes, et jouent un très-grand rôle dans l'intrigue du poème, ce qui est contraire à toutes les règles posées par la saine critique. La croyance populaire a personnifié les esprits, les anges, les démons, et l'on peut supposer qu'ils existent réellement; mais on sait que les êtres allégoriques ne sont que la représentation des passions des hommes ou de leurs dispositions morales. On peut les employer comme prosopopées ou figures de langage; et, dans un poème entièrement allégorique, leur faire jouer les principaux rôles; c'est là qu'ils sont véritablement à leur place; mais dans un poème qui n'a pour sujet que des actions humaines, lorsque ces êtres agissent concurremment avec des hommes; l'imagination s'y perd, et, comme je l'ai déjà fait observer plus haut, partagée entre des êtres réels et des êtres fantastiques, elle ne sait à quoi se fixer.

Cependant, pour rendre justice à Voltaire, il faut dire que l'intervention de saint Louis est une fiction fort heureuse et très-noble. L'un des plus beaux passages de la Henriade, je dirai même d'aucun poème, est le songe dans lequel, au septième livre, saint Louis transporte Bourbon dans le ciel et aux enfers. La mort amène devant Dieu les âmes de ceux qui ne sont plus; toutes ces âmes, qui appartenaient à des contrées différentes, à des sectes diverses, s'étonnent de se trouver ensemble en présence du même Dieu, s'étonnent de la fausseté de leur superstition, et, tout à coup éclairées par la vraie lumière,

Attendent, en tremblant, l'éternelle sentence.

Le palais du Destin s'ouvre pour Henri ; il y voit les portraits des rois, sa postérité, et ceux des grands hommes que la France doit produire. Ces fictions sont frappantes, magnifiques, et font le plus grand honneur au génie du poète français.

Dans ce bel ouvrage, quelques épisodes ont sans doute une étendue suffisante ; cependant la narration y est en général trop rapide ; les événemens y sont trop pressés, et racontés d'une manière trop superficielle ; c'est peut-être une des causes pour lesquelles ce poème ne produit qu'une impression assez faible. Les sentimens y sont nobles et élevés ; la religion y paraît toujours grande et majestueuse, et partout respire cet esprit de tolérance, cet amour de l'humanité qui animait Voltaire, et qu'il se plaisait à répandre sur tous ses ouvrages.

Milton, dont il nous reste encore à parler, s'est frayé en poésie une route nouvelle, et tout-à-fait extraordinaire. En ouvrant son Paradis perdu, nous nous trouvons tout à coup transportés dans un monde invisible, environnés d'êtres célestes et d'esprits infernaux. Les anges et les diables n'y sont pas des moyens de merveilleux, ce sont les principaux personnages du poème ; et ce qui, dans un autre ouvrage, serait une fiction, n'est ici que l'effet du cours naturel des choses. Un sujet si différent de tout ce que nous voyons ici-bas a pu conduire ceux qui attachent de l'importance à de semblables discussions, à douter qu'il fût possible de mettre le Paradis perdu au nombre des poèmes épiques. Mais quelque nom qu'on veuille lui donner, il

est incontestable que ce ne soit une des plus belles conceptions du génie poétique; et que, pour la grandeur et le sublime, les deux caractères essentiels de l'épopée, il ne soit au moins de niveau avec tout ce qui porte le nom de poème épique.

Milton fut-il heureux dans le choix de son sujet, c'est ce que l'on peut mettre en question. Ce sujet lui ouvrit une carrière très-difficile à remplir. Si, au lieu de pénétrer dans les mystères de la théologie, il eût célébré un événement humain qui lui eût offert l'occasion de peindre quelques scènes de la vie, et de développer les caractères et les passions des hommes, son poème eût été un peu mieux goûté du commun des lecteurs. Le sujet qu'il a préféré convenait mieux à la hauteur sublime de son génie (1), mais il ne convenait qu'à Milton; lui seul pouvait déployer ces trésors d'une imagination prodigieuse. On s'étonne qu'avec un petit nombre de matériaux, puisés dans l'Histoire sainte, il ait formé un édifice si complet et si régulier, composé un poème si rempli d'une multitude d'incidens divers. Quelques passages ont, il est vrai, de la sécheresse et

---

(1) Milton semble avoir bien connu la portée de son génie; il semble avoir senti que la nature avait été plus libérale envers lui qu'envers les autres, et qu'elle lui avait accordé le pouvoir de donner plus d'étendue à ce qui est vaste, plus d'éclat à ce qui brille, plus de majesté à ce qui est imposant, plus de profondeur aux ténèbres, plus d'horreur à ce qui est effroyable. Aussi a-t-il fait choix d'un sujet sur lequel il pouvait donner un libre essor à son imagination sans craindre d'être accusé d'extravagance.

de la dureté ; quelquefois l'auteur s'est montré plus métaphysicien que poète. Mais l'ouvrage, dans son ensemble, est plein d'intérêt ; il frappe l'imagination, il s'en empare ; nous nous sentons plus entraînés à mesure que nous avançons, et c'est la preuve la plus certaine du mérite d'une épopée. Les objets nombreux qui se succèdent continuellement, la scène transportée tour à tour sur la terre, dans le ciel et au fond des enfers, jettent assez de variété dans le poème, lorsque d'ailleurs l'unité s'y trouve parfaitement bien observée. Adam et Ève, dans le paradis terrestre, nous ramènent aux douces occupations d'une vie paisible ; les entreprises de Satan, la guerre entre les anges rebelles et les célestes légions, nous présentent des scènes vives et tumultueuses. L'innocence, la pureté, l'amabilité de nos premiers parens, forment dans tout le poème un heureux contraste avec l'ambitieux orgueil du prince des démons. Le dénouement, comme je l'ai déjà fait remarquer, est seulement trop tragique pour une épopée.

Le sujet, par sa nature, ne donnait pas lieu à de grands développemens de caractères ; mais ceux que le poète a introduits sont soutenus avec beaucoup d'art. Satan, entre autres, produit un effet frappant. C'est le personnage le mieux dessiné de tout le poème. Milton ne l'a pas représenté sous les traits que nous donnons ordinairement aux esprits infernaux ; il convenait davantage à son but de lui prêter une physionomie humaine, c'est-à-dire un caractère qui ne fût pas encore entièrement dépourvu de bonnes qualités. Il est brave, fidèle à ses légions ; son impiété ne le rend pourtant

pas incapable de remords; il éprouve même pour nos premiers parens un intérêt qui l'oblige à se justifier, et à rejeter sur l'impérieuse nécessité de sa situation l'horreur des projets qu'il a formés contre eux. Il agit moins par méchanceté que par ambition et ressentiment. Enfin, le Satan de Milton ne se montre pas plus odieux que la plupart des conspirateurs et des chefs de factions qui jouent un rôle dans l'histoire. Les caractères de Beelzebuth, de Moloch, de Bélial, sont admirablement peints dans les éloquens discours du livre second. Les anges du Seigneur, quoique représentés sous les traits les plus nobles, ont cependant quelque chose de plus uniforme que les esprits infernaux, quoique Raphaël et Abdiel montrent des caractères bien prononcés, le premier, par sa douce soumission, l'autre, par sa fidélité inaltérable. Peindre Dieu au milieu de sa gloire, rapporter les entretiens du Père et du Fils, était une entreprise difficile et hardie; et, comme on pouvait s'y attendre, c'est effectivement celle où le poète a obtenu le moins de succès. Quant aux caractères humains, l'innocence et les amours de nos premiers parens sont exprimés avec une grâce et une délicatesse infinies. Adam, eu égard à sa situation, est peut-être trop recherché dans les discours qu'il adresse à Ève et à Raphaël. Ève a mieux le caractère qui lui convient; elle a toute la douceur, toute la modestie et toute la faiblesse d'une femme.

Mais c'est dans le sublime que Milton a montré surtout un génie supérieur; peut-être même l'emporte-t-il sur Homère; du moins il est incontestable qu'il laisse

un ouvrage si long et presque toujours si harmonieux.

Considéré dans son ensemble, le Paradis perdu est un poème qui renferme un grand nombre de beautés de tous genres, et qui, malgré ses inégalités, place Milton au premier rang parmi les poètes. Le génie, dans sa hardiesse et son élévation, ne peut pas être toujours régulier et correct. Milton s'égare trop souvent dans la théologie et la métaphysique; souvent son style est trop dur, souvent il pousse jusqu'à l'abus l'emploi des expressions techniques, et fait trop parade de son érudition; mais la plupart de ses défauts doivent être attribués au siècle où il vivait. Il montre une vigueur de génie, une étendue de conception capables d'atteindre à tout ce qu'il y a de plus grand; quelquefois il s'élève au-dessus de tous les poètes, quelquefois aussi il tombe même au-dessous des plus médiocres.

LECTURE XLV.

POÉSIE DRAMATIQUE. — TRAGÉDIE.

Chez tous les peuples civilisés, on a regardé la poésie dramatique comme un amusement raisonnable, utile; et, sous ce rapport, elle est digne d'être ici l'objet d'une discussion régulière et attentive. La poésie dramatique comprend la comédie, qui représente des incidens de la vie gais et légers, et la tragédie, qui rappelle des événemens graves et touchans. Mais comme un événement sérieux et d'une grande importance commande plus l'attention que celui qui n'est que plaisant ou original; comme la catastrophe d'un héros présente plus d'intérêt que le mariage d'un simple particulier, la tragédie a toujours été considérée comme un amusement plus noble que la comédie. La première a pour sujets les grandes passions, les vertus, les crimes et les malheurs auxquels sont exposés les rois et les personnages qui jouent un grand rôle sur la scène de la vie; l'autre est le tableau des faiblesses, des travers et des folies des hommes. L'une agit essentiellement par la terreur et la pitié; le seul instrument de l'autre, c'est le ridicule. Aussi, nous nous arrêterons plus longtemps sur la tragédie; nous y consacrerons cette Lecture et celle qui suit, puis nous traiterons particulièrement de la comédie.

La tragédie, considérée comme la représentation fidèle du caractère et de la conduite des hommes placés dans ces circonstances critiques qui les soumettent à une épreuve difficile, est une belle et noble production poétique. C'est une véritable copie des mœurs et des actions des hommes. Dans une épopée, le poète peint les caractères par un récit ou par une description; mais, dans la tragédie, le poète disparaît; c'est le personnage lui-même que nous avons sous les yeux; ce sont ses actions, ce sont ses discours qui annoncent son caractère. Aussi, aucun genre de composition ne dénote une connaissance plus approfondie du cœur humain; aucun genre de composition, dans une main habile, ne produit sur les hommes une impression plus profonde. La tragédie est, ou doit être, du moins, un miroir où nous voyons et nous-mêmes et les maux auxquels nous sommes exposés. C'est une représentation exacte des passions humaines, et de leurs funestes effets, lorsqu'il n'est plus en notre pouvoir de les réprimer.

Si la tragédie est un des genres de composition les plus nobles et les plus élevés, elle est aussi, dans le véritable esprit qui doit l'animer, l'un des plus propres à inspirer la vertu, dont la nature a placé si profondément le germe dans nos cœurs, et qui exerce sur les hommes un pouvoir si certain, que, dans la tragédie, les actions vertueuses peuvent seules ravir notre admiration, de même que dans la poésie épique ce beau privilége n'appartient qu'aux récits de faits glorieux ou d'entreprises honorables. Les poètes sentent bien

que le seul moyen de nous intéresser pour un héros, c'est de montrer qu'à travers ses défauts il est encore digne de notre estime; ils sentent bien que le véritable secret d'exciter notre indignation, est de peindre le personnage qui doit en être l'objet, avec les couleurs du vice et de la dépravation. Ils peuvent, ils doivent même représenter l'homme vertueux aux prises avec l'infortune, parce que c'est une situation dans laquelle il ne se trouve que trop souvent ici-bas; mais il faut qu'ils s'appliquent à nous le faire aimer. Dans une tragédie, la vertu peut paraître malheureuse, mais aucun poète ne termina sa pièce par le bonheur et le triomphe du vice. Si des méchans réussissent dans leurs projets, il faut montrer le châtiment que le ciel leur réserve; il faut qu'un malheur quelconque soit l'inévitable suite d'un crime. L'amour et l'admiration pour les hommes vertueux, la compassion pour les infortunés, l'indignation pour les auteurs de leurs maux, voilà les sentimens que doit en général exciter la tragédie; et, bien que les auteurs dramatiques puissent, comme les autres, commettre quelques inconvenances, bien qu'ils ne montrent pas toujours la vertu sous son véritable point de vue, cependant personne ne saurait soutenir raisonnablement que la tragédie ne soit pas un genre de composition essentiellement moral. Je suis même persuadé qu'il n'est aucune tragédie qui n'ait laissé dans l'esprit du spectateur des impressions favorables à l'amour de la vertu et au développement des sentimens généreux. Ainsi le zèle que quelques hommes pieux ont mis à blâmer les amusemens du théâtre,

ne leur a été inspiré que par les abus que l'on a faits du genre comique, abus qui, trop souvent, ont justifié les censures les plus sévères.

Selon Aristote, le but de la tragédie est de ramener les hommes à la vertu par la pitié et la terreur. Cette proposition a quelque chose d'obscur; on l'a interprétée de diverses manières, et les commentateurs en ont fait l'objet de nombreuses discussions. Sans entrer dans cette controverse, je crois que l'on pourrait définir d'une manière plus claire et plus exacte le but de la tragédie, en disant qu'elle tend à développer notre penchant à la vertu. Lorsqu'un auteur nous intéresse en faveur de la vertu; lorsqu'en traçant un tableau des vicissitudes de la vie il excite notre compassion pour un homme malheureux; lorsqu'au moyen de l'intérêt qu'il nous fait prendre aux infortunes des autres, il nous ouvre les yeux sur les erreurs que nous sommes exposés à commettre, il a sans doute rempli le but moral de la tragédie.

Pour y arriver il doit, avant tout, choisir dans l'histoire un sujet touchant et propre à intéresser, pour le développer ensuite de la manière la plus naturelle et la plus vraisemblable; car il ne faut pas perdre de vue que le naturel et le vraisemblable doivent toujours former la base de la tragédie. Le poète épique se propose d'exciter notre admiration par le récit d'une aventure héroïque; mais la vraisemblance n'est pas aussi nécessaire pour produire l'admiration que pour émouvoir. Dans le premier cas, l'imagination s'exalte, elle suit le poète dans sa marche, et le merveilleux même n'a plus

rien qui la choque. Mais la tragédie exige une imitation plus rigoureuse de la vie et des actions humaines, parce que son but est moins de frapper l'imagination que de toucher le cœur, et le cœur sait bien mieux juger de la vraisemblance. L'on ne peut faire naître les passions qu'autant que l'on produit sur l'esprit les impressions qu'y produisent la nature et la vérité, en sorte que si le poète mêle à l'action qu'il a choisie quelques circonstances étranges ou romanesques, il éteint à l'instant les passions qu'il commençait à exciter, et fait manquer à la tragédie son effet principal.

Ce principe, fondé sur l'évidence, exclut de la tragédie toute espèce de merveilleux; il en exclut même l'intervention fabuleuse des divinités. Cependant les ombres des morts y peuvent apparaître, parce que leur apparition est fondée sur la croyance populaire, et qu'elle est d'ailleurs un moyen puissant de produire la terreur. Mais on ne saurait trop blâmer ces dénouemens auxquels Euripide eut recours dans plusieurs de ses pièces, et qui ne s'opèrent que par l'intervention d'une divinité : c'est un ressort trop facile et trop grossier, dont le jeu ôte à l'action toute sa vraisemblance. Ce mélange du merveilleux dans la marche d'un événement tragique est assurément une tache dans le théâtre des anciens.

Quelques critiques ont soutenu que pour produire cette impression de vraisemblance si nécessaire au succès d'une tragédie, il fallait que le poète n'adoptât point pour sujet une action fictive inventée par lui,

mais qu'il puisât ce sujet dans l'histoire ou parmi les faits les plus connus. C'est ce que firent presque tous les tragiques grecs. Cependant je ne pense pas qu'il faille ajouter beaucoup d'importance à cette règle. De nombreux exemples ont prouvé qu'une action fictive, habilement conduite, pouvait être aussi touchante qu'une action historique. Pour émouvoir, il n'est pas nécessaire que les événemens d'un drame aient eu lieu réellement, il suffit qu'ils aient pu avoir lieu dans le cours ordinaire de la nature et des choses. La tragédie, même lorsqu'elle emprunte ses matériaux à l'histoire, y mêle toujours quelques circonstances imaginaires, et la majeure partie des lecteurs ne sait ni ne cherche à savoir ce qui, dans un sujet, est historique ou fabuleux. Ils ne demandent que de la vraisemblance, et sont également touchés par tout ce qui ressemble à la nature. Aussi, quelques-unes des tragédies les plus pathétiques roulent sur des sujets qui sont entièrement de l'invention du poète; comme Zaïre et Alzire de Voltaire, l'Orphelin, Douglas, la Belle Pénitente, et plusieurs autres.

Que le sujet soit donc ou réel ou fictif, ce qui rend surtout les incidens d'une tragédie probables, ce qui, par conséquent, les rend plus ou moins touchans, c'est la conduite de l'action et la liaison intime de toutes ses parties. C'est pour diriger la marche des événemens dans une tragédie que les critiques ont prescrit la règle fameuse des trois unités dont il est à propos que nous examinions l'importance. Pour nous livrer avec plus d'avantage à cette discussion, il convient que

nous prenions les choses de plus haut. En remontant jusqu'à l'origine de la tragédie, en la suivant dans ses progrès, nous aurons occasion d'éclaircir quelques questions liées avec celle qui va nous occuper.

La tragédie, comme tous les arts, fut dans son origine imparfaite et grossière. Chez les Grecs, les premiers inventeurs des représentations théâtrales, elle ne consista long-temps qu'en une espèce d'ode ou d'hymne que l'on chantait ordinairement aux fêtes de Bacchus. On immolait un bouc à ce dieu; après ce sacrifice les prêtres et les assistans entonnaient des hymnes en son honneur, et il paraît certain que le mot tragédie nous vient du nom de la victime et de celui de ces chants : τράγος, *hircus*, bouc, et ᾠδὴ, *cantus*, *carmen*, hymne.

Ces hymnes ou poèmes lyriques étaient chantés tantôt par les prêtres et le peuple ensemble, tantôt par différentes parties de l'assemblée qui se répondaient alternativement, et formaient ce que nous appelons un chœur avec ses strophes et ses antistrophes. Pour mettre dans ces chants quelque variété, et en même temps pour que les chanteurs pussent se reposer, on imagina d'introduire un personnage qui, de distance en distance, recitait une pièce de vers. L'on doit cette innovation à Thespis, qui vivait cinq cent trente-six ans environ avant l'ère chrétienne; elle fut généralement très-goûtée. Eschyle, qui vint cinquante-six ans après, et que l'on regarde avec raison comme le père de la tragédie, fit faire à l'art un pas de plus; il établit un dialogue entre deux personnages ou acteurs, les fit

converser sur quelque sujet intéressant, et les plaça sur un théâtre qu'il orna de décorations qui rappelaient le lieu où la scène était placée. Tout ce que débitaient les acteurs se nommait épisode. Les chants du chœur finirent par n'avoir plus aucun rapport avec les fêtes de Bacchus, et se trouvèrent liés à l'action ou au récit des personnages introduits sur la scène. Le drame commença dès-lors à prendre une forme régulière; Sophocle et Euripide le conduisirent bientôt après à sa perfection. C'est une chose fort remarquable, que les Grecs en si peu de temps portèrent la tragédie de l'état le plus informe à l'état le plus parfait; car Sophocle, le plus grand et le plus correct des poètes tragiques, florissait vingt-deux ans seulement après Eschyle, qui, lui-même, n'était que de soixante-dix ans postérieur à Thespis.

Il résulte de ce que nous venons de dire, que les chœurs formaient la base de la tragédie ancienne. Loin qu'ils y figurassent comme un simple ornement, ou qu'ils contribuassent à la perfection de la pièce, c'est, à proprement parler, le dialogue que l'on ajoutait aux chœurs, et les chœurs, originairement, composaient la tragédie tout entière. Avec le temps ils perdirent de leur importance et ne furent plus qu'un accessoire; ils ont fini par disparaître tout-à-fait chez les modernes, et c'est ce qui établit une grande différence entre le théâtre des anciens et celui des nations actuelles.

La tragédie a-t-elle perdu ou gagné par la suppression des chœurs? C'est une question que les partisans des anciens et les défenseurs des modernes ont souvent

agitée. Il faut avouer que le chœur contribuait à donner à la tragédie plus de magnificence, et en même temps à la rendre plus instructive et plus morale. C'était toujours la partie de l'ouvrage où l'auteur faisait le plus d'efforts pour arriver jusqu'au sublime de la poésie; et comme on l'accompagnait de chants et de musique, c'était celle qui plaisait le plus aux spectateurs, et qui donnait le plus de pompe à la pièce. Ensuite le chœur n'exprimait que des sentimens vertueux. Il se composait de personnes qui devaient naturellement être présentes, comme les habitans de la ville où la scène se passait, les amis des principaux personnages; et tous, par conséquent, étaient intéressés au dénouement de l'action. Ces personnes qui, au temps de Sophocle, ne devaient pas être plus de quinze, se tenaient sur le théâtre pendant toute la pièce, conversaient avec les acteurs, prenaient part aux événemens qui les intéressaient, en tiraient des instructions morales, leur donnaient des avis et des conseils, et, dans les entr'actes, chantaient des odes ou des hymnes dans lesquelles elles adressaient aux dieux des prières pour le succès des entreprises honorables qui étaient le sujet de la pièce, plaignaient les hommes vertueux aux prises avec le malheur, et présentaient sous leur plus beau jour la religion et la morale (1).

---

(1) Voici comme Horace décrit les fonctions du chœur dans une tragédie :

Actoris partes chorus officiumque virile

Malgré ces avantages que l'on pouvait retirer de l'admission des chœurs dans la tragédie, les inconvéniens qu'ils offraient suffisent pour excuser les modernes de les en avoir généralement exclus. Car, si le but du drame est surtout l'imitation naturelle et vraisemblable des actions humaines, l'on ne doit amener sur la scène que les personnages absolument nécessaires à la marche de l'action, qui est le sujet du drame. La présence de plusieurs personnes qui prennent peu d'intérêt aux événemens dont elles sont témoins, n'est pas naturelle ; le poète en peut être souvent fort embarrassé, et si elle contribue à donner plus de pompe au spectacle, elle contribue aussi, par son invraisemblance, à le rendre plus froid et moins intéressant. La musique ou le chant qui accompagnent les paroles du chœur, et se mêlent

---

Defendat; neu quid medios intercinat actus
Quod non proposito conducat et hæreat apti.
Ille bonis faveatque et concilietur amicè,
Et rogat iratos, et amet pacare timentes;
Ille dapes laudet mensæ brevis; ille salubrem
Justitiam, legesque, et apertis otia portis.
Ille tegat commissa; Deosque precetur et oret
Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.

De Art. poet. lib. v, v. 193.

Que, protecteur des bons, donnant des avis sages,
Le chœur vienne implorer la justice des dieux
Contre les oppresseurs et pour les malheureux :
Qu'il apaise la crainte et la haine fatale;
Qu'il vante les douceurs d'une table frugale;
Qu'il célèbre les lois, les vertus et la paix :
Surtout qu'il soit fidèle à garder les secrets.

DARU.

au dialogue des personnages de la pièce, est encore une circonstance qui éloigne la représentation théâtrale de la nature et de la vérité. Le poète, dans la disposition de son plan, a mille obstacles à surmonter pour que, sans trop choquer la vraisemblance, le chœur puisse être témoin de tous les incidens du drame. Afin que les personnages qui le composent aient un libre accès sur la scène, il faut qu'en dépit même du sens commun, elle se passe sur une place publique; il faut que ces individus, étrangers à l'action, soient spectateurs des événemens qui devraient être les plus secrets, et deviennent les confidens des personnes qui paraissent successivement, et souvent même conspirent les unes contre les autres. Enfin le chœur présente au poète une grande difficulté de plus à vaincre, sans que l'art y gagne rien, puisqu'au contraire, il oblige souvent à sacrifier la vraisemblance, et ne produit d'autre effet que celui d'une décoration théâtrale qui nuit à l'apparence de la réalité, apparence indispensable, et sans laquelle il ne faut pas espérer de pouvoir produire aucune émotion.

Nous avons vu que, dans son origine, la tragédie n'était, chez les Grecs, qu'une hymne ou un chant adressé aux dieux par des chœurs; aussi n'est-il pas étonnant que les chœurs se soient toujours maintenus sur le théâtre grec; mais l'on peut affirmer qu'ils ne s'y fussent jamais introduits si le dialogue eût formé, dès le principe, la base de la tragédie.

Cependant je suis porté à croire que les chœurs des anciens pourraient être introduits, et même avec beau-

coup de succès, sur notre théâtre moderne, si, au lieu de la musique insignifiante, et quelquefois bien mal choisie, dont l'orchestre amuse les spectateurs dans les entr'actes, un certain nombre de personnes chantaient des paroles, ou exécutaient une harmonie qui, sans faire précisément partie de la pièce, eussent cependant un certain rapport avec le sujet de l'acte qui vient de finir, et avec les sentimens dont les spectateurs ont dû être pénétrés. Par ce moyen, ces sentimens se soutiendraient constamment pendant tout le cours de la représentation; et les chœurs, en conservant l'avantage qu'ils ont sur le théâtre des anciens, de prolonger les émotions, et de faire ressortir la moralité de la pièce, n'auraient plus l'inconvénient de ne former dans l'ouvrage qu'une partie incohérente, et de mêler des personnages inutiles et presque toujours déplacés, avec ceux véritablement nécessaires à la marche de l'action.

Après ce coup d'œil sur l'origine de la tragédie, et ces considérations sur les avantages et les inconvéniens qui résultaient chez les anciens de l'introduction des chœurs, il nous sera plus facile de bien juger de la règle des trois unités d'action, de lieu et de temps; règle que la plupart des critiques ont regardée comme essentielle dans toute composition dramatique.

Celle que son importance met au premier rang, c'est, sans contredit, l'unité d'action. Je l'ai déjà définie en traitant de la poésie épique; j'ai dit qu'elle consistait à faire concourir vers un seul et même but les incidens divers amenés dans un récit, afin d'en former un tout parfaitement lié dans ses parties. Cette unité d'ac-

tion ou de sujet est encore plus nécessaire dans la tragédie que dans l'épopée; car plusieurs intrigues conduites ensemble dans un espace de temps aussi court que celui d'une représentation théâtrale, ne manqueraient pas de fatiguer l'attention, et par conséquent ne produiraient aucun effet sur le spectateur. Aussi la plus grande faute que puisse commettre un poète, c'est de faire marcher à la fois, dans la même pièce, deux actions indépendantes l'une de l'autre : il en résulte que l'esprit partagé entre toutes les deux ne peut en suivre aucune. Ce n'est pas qu'à proprement parler il ne puisse y avoir plus d'une intrigue, c'est-à-dire, que plusieurs personnages n'y puissent former des projets différens, et tendre à un but opposé; mais l'art du poète consiste à les faire agir dans un même cercle, de manière à ce qu'ils arrivent ensemble à un même denouement. L'unité est violée si, dans la pièce, il existe une action indépendante de l'action principale, et dont on puisse la séparer sans nuire au dénouement. Ce sont des épisodes qu'on ne saurait admettre dans une tragédie comme dans un poème épique.

Nous trouvons un exemple frappant de ce défaut dans le Caton de M. Addison. Le sujet de cette tragédie est la mort de Caton, dont le personnage est peint avec toute la noblesse et toute la dignité qu'il a dans l'histoire; mais les scènes dans lesquelles il est question de l'amour des deux fils de Caton pour Lucia, et de celui de Juba pour leur sœur, sont de véritables épisodes qui n'ont aucun rapport avec l'action principale, et ne contribuent en rien à en amener le dénouement. L'au-

teur, croyant que son sujet ne lui offrait pas assez de ressources, a cherché à y mettre de la variété en faisant entrer dans sa pièce l'histoire des amours de la famille de son héros ; mais il a rompu l'unité d'action, et n'a produit qu'un mélange maladroit de galanterie avec les grands sentimens qu'inspire l'amour du bien public, sentimens au développement desquels il se proposait surtout de consacrer son poème.

Il importe de ne pas confondre l'unité d'action avec la simplicité de l'intrigue. L'unité et la simplicité, dans une composition dramatique, sont deux choses bien différentes. L'intrigue est simple lorsqu'elle ne comporte qu'un petit nombre d'incidens ; mais elle pourrait être très-compliquée, c'est-à-dire qu'elle pourrait comprendre plusieurs événemens, et amener sur la scène un grand nombre de personnages, sans pour cela manquer d'unité, pourvu toutefois que tous ces incidens rentrent dans l'action principale de la pièce, et contribuent à en amener le dénouement. Tous les tragiques grecs ont conservé non-seulement l'unité d'action, mais encore la simplicité d'intrigue avec une telle rigueur, que leurs pièces nous semblent quelquefois trop nues et trop dépourvues d'intérêt. Voici, par exemple, en quoi consiste tout le sujet de l'OEdipe à Colonne de Sophocle : OEdipe, aveugle, misérable, errant aux environs d'Athènes, ne veut entrer dans cette ville que pour y mourir. Polynice, son fils, et Créon, cherchent chacun, par différens motifs, à persuader au vieillard de retourner à Thèbes ; il s'y refuse. Thésée, roi d'Athènes, lui offre sa protection, et la pièce finit avec la

mort d'OEdipe. Dans le Philoctète du même auteur, l'intrigue ou la fable consiste presque tout entière dans les efforts qu'Ulysse et le fils d'Achille font pour déterminer Philoctète, souffrant, à quitter son île inhabitée, et venir à Troie avec eux. Le héros veut rester; mais Hercule, dont il possédait les flèches, descend du ciel, et lui ordonne de partir. Des sujets aussi simples, et même en apparence aussi pauvres, sont cependant traités par Sophocle avec tant d'art, qu'ils deviennent, sous son pinceau, pleins d'intérêt et de pathétique.

Chez les modernes, la tragédie peut renfermer une plus grande variété d'événemens. Les passions et les caractères se développent davantage; l'intrigue et l'action y ont plus d'étendue; la curiosité est plus fortement excitée; il s'y présente un plus grand nombre de situations intéressantes. En général, la tragédie a beaucoup gagné à ces changemens. Le plaisir qu'elle procure est plus vif; l'on en retire plus d'instruction; et lorsque le poète sait se renfermer dans de justes limites, il peut encore très-bien observer la règle de l'unité d'action. Néanmoins il faut que, dans son plan, il ne s'éloigne pas trop de la simplicité; car si dans la même action il entasse un trop grand nombre d'intrigues, il devient obscur, embarrassé, et ne peut plus produire aucun effet. C'est une faute que n'a pas évitée Congrève dans sa tragédie, d'ailleurs estimable, de l'Épouse éplorée (*Mourning Bride*). Cette pièce peut être citée comme un exemple frappant du défaut opposé à la simplicité des anciens. Les incidens s'y succèdent avec une inconcevable rapidité; il est difficile à l'esprit de les suivre

et de les comprendre; mais le vice le plus impardonnable de cet ouvrage, c'est que le dénouement, qui devrait toujours être de la plus grande clarté, est embarrassé, et presque inintelligible.

L'unité d'action ne doit pas seulement exister dans le plan et dans l'intrigue, il faut encore qu'elle se retrouve dans chaque acte, et même dans chaque scène.

Là division des pièces de théâtre en cinq actes n'a d'autres fondemens que l'usage, et l'autorité de ce vers d'Horace :

> Neve minor, neu sit quinto productior actu
> Fabula.

Cette division est donc purement arbitraire. Ce genre de composition n'a rien en lui-même qui oblige le poète à adopter ce nombre plutôt qu'un autre, et il eût beaucoup mieux valu qu'on n'en fixât jamais aucun, pour laisser la liberté de partager toutes les pièces en autant de parties ou d'intervalles que le sujet en comporterait naturellement. Quel qu'ait été l'usage des Romains à cet égard, il est néanmoins évident que cette division était ignorée des Grecs. Le mot acte ne se trouve pas une seule fois dans toute la Poétique d'Aristote. Ce judicieux critique définit cependant, avec la plus grande exactitude, toutes les parties du drame, qu'il borne à trois, savoir : le commencement, le milieu, et la fin; il les appelle le prologue, l'épisode, et l'exode. Il est vrai que sur le théâtre grec les tragédies se représentaient depuis un bout jusqu'à l'autre sans interruption. La scène était toujours occupée, et le

rideau ne s'abaissait jamais; seulement, à de certains intervalles, lorsque les acteurs se retiraient, le chœur prenait immédiatement leur place, et venait chanter des hymnes; mais ces chants ne partageaient pas la pièce en cinq parties comme nos actes, ainsi que quelques commentateurs se sont efforcés en vain de le prouver. Il est évident, au contraire, que les chœurs paraissaient à des intervalles inégaux et irréguliers, déterminés seulement par le sujet, et partageaient la pièce tantôt en trois, tantôt en sept, et même en huit parties (1).

Puisque, sur notre théâtre, l'usage exige que chaque pièce soit divisée en cinq actes, et qu'à la fin de chaque acte la représentation soit tout-à-fait interrompue, le poète doit s'attacher à ce que cette pause ne tombe que dans les endroits les plus convenables, dans ceux où la marche du sujet peut naturellement s'arrêter, ou bien encore lorsqu'il est nécessaire qu'une partie de l'action soit dérobée aux yeux du spectateur, ou se passe à quelque distance du lieu de la scène.

Le premier acte doit contenir une exposition claire du sujet. Il faut que dans cette exposition le poète cherche à exciter la curiosité des spectateurs, et qu'en même temps il les aide à saisir la chaîne des événemens sur la plupart desquels il sera dans la suite obligé de passer avec rapidité. Il fera connaître les personnages qui doivent jouer un rôle dans la pièce; il donnera une idée

(1) Voyez la dissertation qui précède la traduction de Sophocle, par Franklin.

de leurs projets, des motifs qui les font agir, et de la situation présente de l'événement dans lequel ils sont intéressés. Une introduction subite et frappante, comme celle de l'Épouse éplorée, ou de Douglas, produit un très-bon effet; mais la nature du sujet ne permet pas toujours de l'employer. Dans l'enfance de l'art dramatique, l'exposition se faisait par un prologue, ou bien un acteur seul s'avançait sur la scène avant la représentation, et donnait au spectateur une véritable explication de la pièce. C'est ainsi que commencent la plupart des tragédies de Sophocle et d'Euripide. Mais une semblable introduction coûte trop peu d'efforts; aussi n'est-elle plus d'usage aujourd'hui. Il faut que la conversation entre les premiers acteurs amenés sur la scène donne une idée claire et précise du sujet.

L'intrigue doit aller en se compliquant toujours davantage pendant les deuxième, troisième et quatrième actes. Il faut que le poète ne perde pas un moment de vue que son premier but est d'intéresser et d'émouvoir le spectateur. S'il le laisse un instant languir, on ne lui tiendra plus compte de son talent. Pour cela, il ne doit amener sur la scène que les personnages absolument nécessaires à la marche de l'action. Il doit les placer continuellement dans les situations les plus intéressantes, et éviter avec soin de leur faire tenir des discours superflus ou vainement pompeux. L'action doit avancer de moment en moment, et avec elle doivent croître sans cesse l'inquiétude et la curiosité du spectateur. Voilà le grand art de Shakespeare; toutes ses scènes sont pleines de sentiment et d'action; on n'y trouve pas un mot

inutile. Les meilleurs tragiques français, au contraire, méritent qu'on leur reproche de laisser trop souvent l'intérêt languir plutôt que de sacrifier un discours long et étudié. Le sentiment, la passion, la pitié, la terreur doivent régner dans tout le cours d'une tragédie. Il faut que tout y soit en mouvement; un incident inutile, des paroles superflues affaiblissent l'intérêt que nous devons prendre à l'action, et nous rendent froids et inattentifs.

Le cinquième acte doit renfermer la catastrophe ou le dénouement de l'intrigue. C'est là qu'il faut que le poète déploie tout son art et tout son génie. Avant tout il faut que ce dénouement soit amené par des moyens naturels et vraisemblables; aussi devons-nous regarder comme très-mauvais ceux qui ne sont fondés que sur un déguisement, sur une rencontre nocturne, sur l'erreur qui fait prendre une personne pour une autre, ou sur quelques-uns de ces événemens qui n'arrivent qu'au théâtre et dans les romans. Il faut, en second lieu, que le dénouement soit simple, qu'il ne dépende que d'un très-petit nombre d'événemens, et n'intéresse directement que très-peu de personnages. L'intérêt qui se partage entre divers objets n'est jamais aussi vif que celui qui se concentre sur un ou deux seulement, et il s'éteint tout-à-fait si les incidens sont si multipliés et si compliqués que l'intelligence peut à peine les suivre, lorsqu'au contraire le cœur devrait être fortement ému. J'ai déjà fait observer que le dénouement de l'Épouse éplorée manquait à ces deux règles. Enfin, la catastrophe d'une tragédie est essentiellement le règne des

sentimens et des passions; à mesure qu'elle approche, les événemens doivent se presser davantage, le poète doit mettre sur la scène plus de force et de chaleur. Dans ces momens importans qui décident de la fortune et de la vie des hommes, point de longs discours, point de froids raisonnemens, point de parade d'esprit. C'est là surtout qu'il faut que le poète soit simple, grave et touchant; c'est là surtout qu'il ne doit parler que le langage de la nature.

Les anciens étaient grands amateurs de ces sortes de dénouemens fondés sur ce qu'on appelle une *anagnorisis* ou reconnaissance, c'est-à-dire, sur un incident qui fait découvrir qu'une personne n'est pas celle pour laquelle on l'a prise dans tout le cours de la pièce. Lorsqu'une semblable découverte est amenée avec art, et placée dans une situation critique, elle produit un très-bon effet. Telle est, dans Sophocle, cette fameuse reconnaissance qui fait tout le sujet de son OEdipe roi, et qui est incontestablement le dernier effort de l'art dramatique pour faire naître l'inquiétude, l'agitation, la terreur. Sur le théâtre moderne, les deux reconnaissances les plus remarquables sont celles de Mérope, dans Voltaire, et de Douglas, dans M. Hume. Chacune de ces pièces est un chef-d'œuvre.

Il n'est pas nécessaire que le dénouement d'une tragédie soit toujours malheureux. Il peut y avoir dans le cours de la pièce assez de mouvement, les personnages peuvent y paraître assez en butte aux coups de la fortune, les dangers auxquels la vertu est exposée peuvent y produire des émotions assez vives pour que le succès

des entreprises honorables et vertueuses n'ôte rien à l'intérêt du dénouement. Le génie tragique jouit à cet égard de la plus grande latitude; Athalie de Racine, presque toutes les plus belles pièces de Voltaire, comme Alzire, Mérope, l'Orphelin de la Chine, ainsi que quelques tragédies anglaises, mais en plus petit nombre, ont un dénouement heureux. Cependant il faut convenir qu'il semble être de l'essence de la tragédie, et particulièrement de la tragédie anglaise, de nous laisser en proie à la douleur que fait éprouver le spectacle de la vertu persécutée.

Ici se présente naturellement une question intimement liée avec le sujet qui nous occupe, et que plusieurs critiques philosophes ont cherché à éclaircir : celle de savoir comment il arrive que les émotions douloureuses que fait naître la tragédie soient pour l'âme une source de jouissances; car la douleur n'est-elle pas, par sa nature, un sentiment pénible? N'est-ce pas une véritable douleur que font souvent éprouver aux spectateurs certaines représentations dramatiques? Ne voyons-nous pas leurs larmes couler? Et cependant, lorsqu'ils conservent encore le souvenir de l'impression douloureuse qu'une pièce leur a faite, ils reviennent pour l'éprouver encore. Cette question n'est pas sans difficulté, et plusieurs personnes d'esprit ont trouvé, pour la résoudre, diverses hypothèses plus ou moins ingénieuses (1). Voici, je crois, la raison la plus simple

(1) Voyez la Philosophie de la Rhétorique du docteur Campbell, liv. 1, chap. xi. Il fait connaître les hypothèses que

et en même temps la plus satisfaisante que l'on puisse en donner. La nature, à la fois bonne et sage, a voulu que les affections et les passions qui nous lient les uns aux autres fussent les sentimens les plus délicieux que nous puissions éprouver. L'amour et l'amitié ne sont-ils pas, en effet, la source de nos plus doux plaisirs et de nos plus vives jouissances? nous trouvons une satisfaction secrète à prendre un grand intérêt au bonheur de nos semblables. La compassion ou la pitié surtout semblent être, chez nous, l'effet d'un instinct puissant; nous nous y laissons aller comme à un attrait irrésistible, et cette disposition est une des plus heureuses dont la nature nous ait doués. Il est vrai qu'il en résulte toujours une impression pénible, parce que la sympathie nous fait éprouver une partie des maux dont nous sommes témoins; mais, comme cette impression vient de la bienveillance et de l'amitié que nous inspirent les êtres malheureux, elle se confond avec ces deux sentimens; et, tout en souffrant, il semble que nous ne soyons sensibles qu'à leur charme et à leur douceur. La tendresse et l'humanité s'emparent de notre cœur, au moment où il gémit sur les maux qui affligent nos semblables; et le plaisir qui naît de ces émotions est assez grand, non-seulement pour faire disparaître le sentiment de la peine, mais encore pour laisser notre

---

les différens critiques ont faites à ce sujet; et lui-même il en propose une que j'adopte assez volontiers. Voyez aussi les Essais de lord Kaime sur les principes de la morale, essai premier; et l'Essai sur la tragédie, de David Hume.

âme dans une situation extrêmement agréable. Outre cela, le plaisir dont les affections sympathiques et bienveillantes sont une source pour nous, s'accroît encore de l'approbation secrète que nous nous donnons à nous-mêmes. Nous nous savons bon gré d'éprouver des affections louables et de nous intéresser vivement à la situation de ceux qui souffrent. Dans une tragédie, en outre, plusieurs circonstances viennent concourir à diminuer ce que cette sympathie peut avoir de pénible, et à augmenter la satisfaction intérieure qu'elle nous procure; nous sommes en quelque sorte soulagés, en pensant que la cause de notre douleur n'a rien de réel. Enfin, le charme de la poésie, la beauté des sentimens, la pompe de l'expression, l'intérêt de l'action, ajoutent encore à notre plaisir. La réunion de toutes ces causes explique, je crois, d'une manière satisfaisante, pourquoi nous nous plaisons tant aux représentations tragiques, malgré le sentiment pénible qu'elles nous font éprouver. Observons toutefois qu'attendu que ce plaisir est toujours mêlé de quelque peine, des incidens pourraient être tellement horribles, que la peine surpasserait de beaucoup le plaisir, et que la lecture ou la représentation de certaines tragédies en deviendraient tout-à-fait insupportables.

Après avoir dit comment le sujet devait être distribué entre les cinq actes d'une tragédie, nous allons jeter un coup d'œil sur la distribution des scènes qui composent chaque acte.

L'arrivée d'un nouvel acteur, ou la sortie d'un de ceux qui étaient sur le théâtre, détermine ce que l'on

appelle une scène (1). Ces scènes, ou ces conversations successives, doivent être parfaitement liées l'une à l'autre : mettre dans cette liaison de la vraisemblance et du naturel, est une des grandes difficultés de l'art dramatique. Il existe à cet égard deux règles qu'il est important d'observer.

La première, c'est que le théâtre ne reste pas vide un seul instant pendant toute la durée d'un acte, c'est-à-dire que tous les personnages qui sont sur la scène, ou qui conversent ensemble, ne doivent pas se retirer à la fois pour être immédiatement remplacés par des personnages dont la conversation ne se lie point très-étroitement avec ce qui faisait l'objet de l'entretien des premiers. Cela produirait une lacune, et interromprait la représentation de manière que l'acte semblerait entièrement fini ; car il est de principe que toutes les fois que la scène est vide, l'acte est censé terminé. Cette règle est, en général, fort bien observée par les poètes français ; mais les Anglais s'y soumettent assez rarement, soit dans la tragédie, soit dans la comédie. Sur notre théâtre, les personnages se succèdent sans être nécessairement amenés l'un par l'autre ; et les scènes paraissent tellement décousues, que la plupart de nos pièces

---

(1) Il y a dans l'anglais : *The entrance of a new personage upon the stage, forms, what is called, a new scene* ; c'est-à-dire, *l'entrée d'un nouveau personnage sur le théâtre, forme ce qu'on appelle une nouvelle scène.* Nous n'avons pas trouvé cette définition assez exacte, nous avons cru devoir lui donner un peu plus d'extension pour la rendre plus juste. (*Note du Trad.*)

pourraient être divisées en dix ou douze actes aussi bien qu'en cinq.

La seconde règle, que les poètes anglais n'observent pas beaucoup mieux que la première, c'est qu'un personnage ne doit jamais entrer sur la scène ou se retirer sans un motif évident pour le spectateur. Rien ne paraît si gauche, rien n'est plus contraire aux principes de l'art, que l'entrée d'un acteur qu'aucune raison apparente n'amène sur le théâtre, et qui semble n'y venir que parce qu'il était nécessaire au poète qu'il s'y trouvât précisément dans tel moment. Il en est de même lorsqu'un acteur sort uniquement parce que le poète n'avait plus rien à lui faire dire. C'est se servir des personnages d'un drame comme de ces marionnettes qu'on fait mouvoir par des fils, et qui paraissent à la voix de celui qui les appelle. La perfection de l'art, au contraire, consiste à imiter, autant que possible, le cours ordinaire d'événemens dont les spectateurs seraient en secret les témoins, où ils verraient chaque personnage agir, où ils sauraient pourquoi celui-ci se retire, pourquoi l'autre vient, et quelle part ils prennent tous à l'action.

Tout ce que je viens de dire se rapporte à l'unité de l'action dramatique. Pour rendre cette unité encore plus complète, quelques critiques ont exigé qu'il s'y joignît les unités de temps et de lieu, qu'il est beaucoup plus difficile d'observer, et qui ne sont peut-être pas aussi nécessaires. L'unité de lieu consiste à ne jamais changer le lieu de la scène, c'est-à-dire que l'action tout entière doit se passer dans l'endroit où le poète

l'a placée d'abord. L'unité de temps, prise dans le sens le plus strict, exige que le temps que dure l'action n'excède pas celui de la représentation. Aristote semble avoir laissé à cet égard un peu plus de latitude, en permettant que l'action, quoique représentée en deux ou trois heures, eût la durée d'un jour entier.

Le but de ces deux règles est d'empêcher, autant que possible, qu'un trop grand nombre de circonstances invraisemblables viennent fatiguer l'imagination du spectateur, et en même temps de rapprocher l'imitation de la réalité. Il faut observer que les représentations dramatiques, sur les théâtres des Grecs, obligeaient les poètes de se conformer à ces trois unités d'une manière bien plus rigoureuse qu'il n'est nécessaire sur notre théâtre moderne. Nous avons vu que la tragédie grecque était représentée, sans aucune interruption, depuis le commencement jusqu'à la fin, qu'elle n'était point partagée en différens actes déterminés par des pauses ou des intervalles; qu'au contraire, la scène était toujours occupée soit par les personnages de la pièce, soit par les chœurs. Aussi l'imagination n'avait-elle pas plus d'effort à faire pour apprécier le temps de la durée de l'action entière, ou se rendre compte du lieu où elle était représentée, qu'aujourd'hui, pour apprécier cette durée et se rendre compte de ce lieu pendant la représentation d'un seul acte.

Mais l'usage de suspendre tout-à-fait le spectacle entre les actes a nécessairement apporté de grands changemens dans cette partie de l'art; cet usage, en donnant plus de latitude à l'imagination, a rendu moins

nécessaire l'observation rigoureuse des unités de temps et de lieu. Lorsque, pendant les entr'actes, l'action se trouve interrompue, le spectateur peut aisément supposer qu'il s'est écoulé quelques heures entre l'acte qui vient de finir et celui qui va commencer, ou bien que de l'appartement d'un palais ou d'un endroit de la ville il s'est transporté dans un autre appartement ou dans un autre endroit; aussi doit-on se garder de sacrifier à ces unités quelque grande beauté d'exécution, ou quelque situation éminemment pathétique qu'il serait impossible de produire sans les violer.

On voit aisément quels efforts faisaient les poètes anciens, et même combien ils étaient quelquefois obligés de sacrifier les convenances pour se renfermer dans la règle des trois unités à laquelle il leur était impossible de manquer. Comme la scène ne pouvait jamais changer, ils se trouvaient contraints de la placer, soit dans la cour d'un palais, soit dans une place publique, où il était vraisemblable que tous les personnages de la pièce se rencontrassent. Il s'ensuivait nécessairement de nombreuses invraisemblances; car on représentait, dans ces endroits publics, des événemens qui, dans la nature des choses, ne devaient se passer que devant très-peu de témoins, ou dans des appartemens retirés. La stricte unité de temps avait pour eux le même inconvénient. Les incidens se trouvaient multipliés et pressés d'une manière peu naturelle; et l'on trouve dans les tragédies grecques beaucoup d'exemples d'événemens que l'on suppose arrivés pendant que le chœur

a chanté un hymne, et qui ont dû nécessairement employer un espace de plusieurs heures.

Mais s'il semble nécessaire d'affranchir les poëtes modernes de l'observation rigoureuse des unités de temps et de lieu, il ne faut cependant pas perdre de vue que la liberté qu'ils peuvent prendre à cet égard a des bornes. Changer incessamment d'époque et de place, promener le spectateur d'un endroit de la ville dans un autre endroit, d'une contrée dans une autre contrée, renfermer plusieurs jours ou plusieurs semaines dans l'espace d'une seule représentation, sont des licences qui choquent l'imagination, donnent à une pièce quelque chose de romanesque et d'invraisemblable, et un auteur dramatique qui veut acquérir quelque célébrité ne doit pas se les permettre. Il ne faut pas oublier que c'est entre les actes seulement que l'on peut supposer que la scène a changé de temps ou de lieu, car tant que les acteurs sont sous les yeux du spectateur, il est impossible de prendre cette liberté. En effet, dans le cours d'un acte, la scène ne doit jamais changer, et l'on ne doit jamais supposer qu'il se passe plus de temps que celui de la durée de cet acte. C'est un principe que les poëtes français suivent rigoureusement, et auquel on ne peut manquer, comme il arrive trop souvent sur notre théâtre, sans faire preuve d'une négligence impardonnable, et montrer que l'on n'a aucun égard à la division que les actes sont destinés à établir dans une pièce. La tragédie de Caton, par M. Addison, est sans contredit la pièce anglaise la

plus régulière et la mieux conduite; la durée de l'action n'y excède pas l'espace d'un jour, et l'unité de lieu n'y est pas moins bien observée, car la scène ne change jamais, et se passe tout entière dans l'un des appartemens de la maison de Caton à Utique.

En général, plus le poète, dans une représentation dramatique, approchera de la nature, plus il produira d'impression sur les spectateurs. J'ai fait observer, en commençant cette leçon, que la vraisemblance était indispensable dans le développement d'un sujet tragique, et que toutes les fois qu'elle était violée nous en éprouvions un sentiment désagréable. C'est ce qui donne de l'importance à la règle des trois unités, et ce qui doit déterminer un poète à s'y conformer lorsqu'il peut le faire sans sacrifier des beautés d'un genre supérieur et d'un effet certain. Il ne faut pas conclure, comme on l'a fait souvent, que l'observation rigoureuse des unités de temps et de lieu puisse en imposer aux spectateurs, au point de leur faire croire à la réalité des objets qu'ils ont sous les yeux; et que lorsque ces unités se trouvent violées, le charme soit rompu de manière que tout ne leur paraisse plus qu'une fiction. Il est impossible de produire une illusion aussi complète. Personne ne se crut jamais transporté dans Athènes ou à Rome, en assistant à la représentation d'une tragédie dont le sujet était emprunté de l'histoire grecque ou romaine. On sait bien qu'il ne s'agit que d'une imitation, mais on exige une grande ressemblance; car c'est de cette ressemblance seule que dépend le plaisir que l'on goûte à la représentation, ainsi que l'intérêt que l'on doit y

prendre. Notre imagination se prête volontiers à l'imitation, elle la seconde de tous ses efforts; aussi le poète qui ne craint pas de la choquer par l'exposition de quelque circonstance invraisemblable, ou par une imitation grossière ou maladroite, non-seulement nous prive du plaisir que nous nous étions promis, mais encore nous inspire de l'ennui et du dégoût. Voilà tout le mystère de l'illusion du théâtre.

LECTURE XLVI.

DE LA TRAGÉDIE EN GÉNÉRAL, DE CELLE DES GRECS, DES FRANÇAIS ET DES ANGLAIS.

Après avoir traité de la tragédie sous le rapport de l'action, nous allons examiner le caractère des personnages que le poète peut mettre en scène. Quelques critiques ont pensé que la tragédie, par sa nature, exigeait que les principaux rôles représentassent toujours des personnages illustres ou d'un rang très-élevé, comme des héros célèbres ou des princes; et la raison qu'ils en donnent, c'est que les malheurs et les souffrances qu'éprouvent ces grands personnages font sur le cœur et l'imagination une impression bien plus vive que celle que produiraient les mêmes malheurs éprouvés par de simples particuliers. Mais cette raison est plus spécieuse que solide, et les faits le prouvent assez; car les infortunes de Desdemona, de Monimia, de Belvidera, nous intéressent aussi vivement que si des princesses ou des reines en étaient les victimes. La dignité de la tragédie exige qu'il n'y ait rien de vil ou de trop bas dans le caractère et la conduite des personnages; mais elle n'exige rien de plus. La hauteur du rang qu'ils occupent peut ajouter plus de pompe au spectacle, peut donner plus d'importance au sujet, mais ne contribue que bien faiblement à le rendre plus intéressant ou plus pathétique. Ces deux qualités ne de-

pendent que du choix de l'action, du talent avec lequel le poète sait la conduire, et des sentimens qu'il y exprime. Dans toutes les situations de la vie, les relations de père, d'époux, de fils, de frère, d'amant, d'ami, sont susceptibles de produire ces situations touchantes qui ouvrent à l'homme le cœur de l'homme. Le caractère moral des personnages introduits sur la scène est un objet d'une bien plus grande importance que la situation dans laquelle le poète peut les placer. Rien en effet ne mérite plus d'attention de la part d'un auteur tragique que l'exposition du caractère de ses interlocuteurs, et le choix d'événemens capables de disposer les spectateurs à aimer la vertu et à admirer la sagesse de la Providence. Mais pour arriver à ce but, il n'est pas nécessaire que la vertu se trouve toujours récompensée à la fin de la pièce, ou que les méchans soient confondus et punis; il y a long-temps qu'on est revenu de cette erreur. Ce que l'on doit surtout se proposer, c'est de nous intéresser aux infortunes qu'éprouvent les personnes vertueuses, et de donner une représentation fidèle des choses de cette vie, où souvent le malheur accable l'homme de bien, et où tous les mortels reçoivent une portion plus ou moins égale de biens et de maux. Néanmoins un poète doit soigneusement éviter de blesser la délicatesse des spectateurs, en mettant sous leurs yeux des événemens qui pourraient faire de la vertu un objet d'aversion et d'horreur. L'innocence peut être persécutée, mais les persécutions qu'elle éprouve doivent être environnées de circonstances propres à faire toujours aimer et res-

pecter la vertu, et à rendre même le sort des personnes qui en sont l'objet préférable à celui des méchans qui triomphent. Il faut toujours que les remords du crime paraissent plus cruels que tous les maux dont les méchans peuvent accabler les hommes de bien.

Aristote nous a laissé des observations fort judicieuses sur les caractères qui conviennent à la tragédie. Il pense que les caractères sans nuances, c'est-à-dire, qui sont constamment bons ou constamment mauvais, ne sont pas ceux qui produisent un meilleur effet. Une conduite toujours injuste ou violente a quelque chose de choquant, et les maux qui en sont la suite n'excitent point notre compassion. Ces caractères mélangés, tels qu'effectivement on en rencontre beaucoup dans le monde, présentent bien plus de ressources pour peindre les vicissitudes de la vie sans attaquer la morale. Ils ont d'ailleurs le pouvoir de nous intéresser davantage, parce qu'ils nous rappellent des émotions et des passions que nous pouvons tous avoir éprouvées. Lorsque les vices des autres précipitent ces personnes dans l'infortune, il en peut résulter des situations extrêmement pathétiques; mais le sujet sera toujours plus moral et plus instructif lorsqu'une personne est elle-même l'instrument de son malheur, et qu'elle ne peut en accuser que la violence de ses propres passions, ou la faiblesse trop souvent attachée à la nature humaine. Ces sortes de sujets nous font éprouver de vifs mouvemens de sympathie, et en même temps nous inspirent d'utiles réflexions sur notre conduite privée.

Ces principes posés, il m'a paru toujours surprenant que la plupart des critiques se soient accordés à regarder l'histoire d'Œdipe comme l'une des plus propres à fournir des sujets à la tragédie, et que cette histoire ait été mise sur le théâtre, non par Sophocle seulement, mais encore par Corneille et par Voltaire. Un homme innocent et même d'un caractère généralement vertueux, se trouve en proie aux plus grands maux qui puissent accabler un mortel, et ces maux ne sont ni le châtiment de ses crimes, ni le résultat de la perfidie des autres; il ne les doit qu'à la fatalité qui le poursuit, qu'aux décrets de l'aveugle destin. Dans une rencontre fortuite, il tue son père sans le connaître, ensuite il épouse sa propre mère; enfin, découvrant qu'il a commis un parricide et un inceste, il devient furieux, et termine ses jours de la manière la plus déplorable. Un tel sujet excite plutôt l'horreur qu'il ne produit la compassion. Il est vrai que Sophocle a su le rendre extrêmement touchant, mais il n'en résulte toujours aucune instruction, il ne fait naître dans l'âme du spectateur aucune émotion tendre, il n'y laisse aucune disposition favorable à la vertu ou à l'humanité.

Il faut convenir que les sujets choisis par les poètes tragiques de la Grèce étaient trop souvent fondés sur des infortunes que les destins avaient rendues inévitables. Les prédictions des oracles et la vengeance des dieux avaient une trop grande part à l'action, et s'il en résultait des incidens d'un genre véritablement tragique, il faut convenir que ces incidens appartenaient plus à la tragédie qu'à l'instruction ou à la morale.

Tels sont les deux OEdipes de Sophocle, l'Iphigénie en Aulide, l'Hécube d'Euripide, et plusieurs autres semblables. Le poète, dans le cours de la pièce, trouvait bien l'occasion d'exprimer quelques préceptes de morale, mais quant à l'instruction, elle se bornait à apprendre aux spectateurs qu'il fallait se soumettre aveuglément à la volonté des dieux et aux décrets du destin. La tragédie moderne s'est proposé un but plus élevé en offrant l'image fidèle des passions, en apprenant aux hommes jusqu'où leurs penchans vicieux les conduiront, en leur montrant les effets cruels de l'ambition, de la jalousie, de l'amour, de la vengeance et des autres passions, lorsqu'on ne sait ni les bien diriger, ni leur mettre un frein. La jalousie porte Othello jusqu'à donner la mort à son épouse innocente; Jaffier, engagé par la vengeance dans une conspiration, court à sa perte, incessamment poursuivi par le remords; Siffredi, perfide dans des vues d'intérêt public, entraîne la ruine de tous ceux qu'il aimait; Callista, en cédant à un amour criminel, plonge son père, ses amis et elle-même dans l'infortune. Voilà les exemples que la tragédie met aujourd'hui sous nos yeux, voilà comment elle engage les hommes à veiller continuellement sur leurs passions.

De toutes les passions qui ont fourni des sujets à la tragédie, l'amour est celle dont on a le plus souvent occupé le théâtre. Chez les anciens, elle était presque entièrement inconnue; il n'en est question que dans un bien petit nombre de leurs tragédies, et je n'en sais qu'une seule qui lui soit consacrée tout entière,

c'est l'Hippolyte d'Euripide. Il faut l'attribuer aux mœurs nationales des Grecs, et à ce que chez eux les deux sexes avaient entre eux moins de relations sociales que de nos jours. Ce qui devait y contribuer encore, c'est que les femmes ne pouvaient point paraître sur la scène. Mais quoiqu'on ne puisse alléguer aucune raison plausible pour exclure entièrement l'amour du théâtre, on peut au moins mettre en question s'il est convenable qu'il s'y reproduise si souvent, qu'il semble être le seul sujet de l'intrigue dans toutes les tragédies modernes. Voltaire, critique aussi judicieux qu'excellent poète, se déclare hautement et s'élève avec force contre cet abus qu'il regarde comme propre à dégrader la majesté de l'art et à resserrer les limites naturelles de la tragédie. Et en effet, ce mélange continuel de l'amour avec ces grands et solennels événemens qui décident de la fortune des hommes, et qui par cela même appartiennent à la tragédie, lui donnent un air trop puéril ou trop efféminé. L'Athalie de Racine, la Mérope de Voltaire, le Douglas de M. Hume, prouvent assez que, sans le secours de l'amour, un drame peut produire une forte impression sur l'âme des spectateurs.

Il semble que lorsque cette passion est employée dans une tragédie, elle doit y régner de manière à former le sujet de l'action principale. Aussi faut-il qu'elle ait toute la force et en même temps toute la majesté dont elle est susceptible, et qu'elle puisse amener des événemens d'une grande importance. Car rien n'est plus capable de produire un mauvais effet et de dégrader

une pièce que le mélange d'une misérable intrigue amoureuse avec le développement de passions nobles et héroïques. Ce mauvais effet n'est que trop sensible dans le Caton de M. Addison, et dans l'Iphiginie de Racine.

Lorsqu'un poète a disposé son sujet et choisi ses personnages, ce qui doit fixer son attention, c'est la justesse et la convenance des sentimens, c'est-à-dire, qu'il doit s'appliquer à les assortir au caractère des personnes auxquelles il les attribue, et aux situations dans lesquelles il les a placées. L'importance et la nécessité de cette règle sont si évidentes, que je ne crois pas devoir m'y arrêter. Mais ne manquons pas de faire remarquer que c'est principalement dans les endroits pathétiques qu'il faut l'observer plus rigoureusement, et en même temps qu'elle est le plus difficile à observer. La tragédie est le domaine de la passion. Nous y venons pour être émus, et quelque habileté que le poète ait déployée dans la disposition de son sujet, quelque morales que puissent être ses intentions, quelque élégance qu'il ait mise dans son style, s'il échoue dans le pathétique, tout son mérite est perdu, sa pièce nous laisse froids et mécontens, et nous sortons en nous promettant bien de n'y plus retourner.

Peindre la passion avec cette exactitude, cette vérité, qui nous touchent profondément et nous font éprouver ces mouvemens de sympathie dont il semble que nous ne pouvons pas nous défendre, est une de ces heureuses prérogatives du génie que la nature n'a accordées qu'à un bien petit nombre. Ce talent de-

mande une sensibilité exquise; il faut que l'auteur ait le pouvoir de se pénétrer bien vivement du caractère qu'il trace, il faut qu'il devienne en quelque sorte la personne même qu'il met en scène, qu'il en emprunte tous les sentimens; car, je le répète, il est impossible de parler convenablement le langage d'une passion que l'on n'éprouve pas, et c'est parce qu'ils ne sauraient être véritablement émus, ou que leur émotion languit et s'éteint, que nous voyons tant de poètes tragiques échouer dans leurs efforts pour être pathétiques.

Un homme, par exemple, en proie à la colère, à la douleur ou à quelque autre passion violente, ne songe pas plus à décrire ce qu'il éprouve, qu'à chercher des points de comparaison avec les sentimens qui l'affectent. C'est un langage que ne prit jamais une personne profondément émue; mais c'est celui d'un homme qui indique froidement cette situation à un autre homme, ou bien encore c'est celui que pourrait prendre la personne passionnée si, revenue à elle-même, elle racontait à un autre ce qu'elle a éprouvé. Cependant ce n'est, la plupart du temps, que cette espèce de description secondaire que nous donnent les poètes tragiques, au lieu de nous parler le langage de la nature, celui qui est véritablement inspiré par la passion. C'est ainsi que dans le Caton de M. Addison, lorsque Lucia avoue à Porcius l'amour qu'elle a pour lui, mais qu'en même temps elle lui jure, de la manière la plus solennelle, que dans la position présente de la patrie elle ne pourra jamais consentir à l'épouser, Porcius reçoit

avec autant d'étonnement que de douleur cet arrêt inattendu; c'est au moins ce dont le poète voudrait que nous fussions persuadés; mais comment exprime-t-il ces deux sentimens?

« Immobile d'étonnement, mes regards s'attachent « sur toi. Tel un homme qui vient d'être frappé de la « foudre; la poitrine palpitante, il ouvre encore ses « yeux où se peint la terreur, et va n'être bientôt plus « qu'un triste monument de la vengeance du ciel. »

Voilà ce que Porcius répond à Lucia. Je demande si depuis la création du monde un homme s'est jamais exprimé de la sorte en recevant le coup le plus fatal et le plus inattendu. Cette comparaison eût été admirable dans la bouche d'une personne qui aurait peint à une autre la situation dans laquelle se trouvait alors Porcius. Il eût été très-bien que le témoin de cette scène dît en la racontant :

« Immobile d'étonnement, ses regards s'attachèrent « sur elle; semblable à un homme qui vient d'être « frappé du feu du ciel, etc. »

Mais la personne qui éprouve cette impression tient alors un tout autre langage; elle donne à sa douleur un libre essor, elle implore la pitié, elle revient et s'arrête souvent sur la cause de ce qui la surprend et l'afflige; enfin elle est bien loin de songer à décrire ses gestes et ses regards, et surtout ne va pas chercher des comparaisons pour en rendre la description encore plus sensible. Représenter ainsi les passions en poésie, c'est produire l'effet d'un tableau où le peintre aurait fait sortir de la bouche de ses personnages une bande de

papier sur laquelle il serait écrit que cette figure représente une personne étonnée ou affligée.

D'autres fois un poète qui, pour exprimer la passion, n'aura pas employé ce langage descriptif, aura prodigué des pensées forcées, ou éloignées de la nature, pour nous donner une idée exagérée de ce qu'éprouvent les personnes qu'il nous représente comme très-vivement émues. Ainsi, lorsque après le départ d'Almérie, dans l'Épouse éplorée (*Mourning Bride*), Osmin gémit dans un long monologue sur ce que ses yeux n'aperçoivent que les objets qui l'environnent, et ne peuvent voir Almérie qui n'est plus en sa présence; ainsi, dans la tragédie de M. Rowe, Jane Shore, accablée de douleurs, ayant rencontré son mari qui lui pardonne, demande que, pour alimenter ses larmes, la pluie lui prête ses gouttes, et les sources leurs eaux, on voit trop bien que ce ne sont ni Osmin ni Jane Shore qui parlent; mais que le poète, au lieu de se mettre à la place des personnages dont il veut nous peindre les sentimens, et de parler comme ils s'exprimeraient nécessairement dans de semblables situations, tourmente son génie, ou fait de violens efforts d'imagination pour dire quelque chose qui paraisse bien saillant ou bien extraordinaire.

Si nous faisons attention au langage que parlent les personnes véritablement en proie à quelque passion vive, nous verrons toujours que rien n'est plus simple et plus naturel. L'on y trouve, il est vrai, beaucoup de ces figures qui expriment le trouble de l'âme, comme les interrogations, les exclamations, les apostrophes,

mais jamais celles qui ne contribuent qu'à rendre le style plus pompeux ou plus brillant. La véritable passion n'est ni recherchée ni subtile; ses pensées sont toujours simples et naturelles; elles ne prennent leur source que dans l'objet qui l'inspire. Tant que son ardeur se soutient, elle ne raisonne pas, elle n'emploie ni les longs discours ni les déclamations; elle s'exprime, au contraire, de la manière la plus brève : ses accens sont fréquemment coupés et interrompus; ils correspondent aux secousses violentes de l'âme.

Nous trouverons souvent les tragédies françaises défectueuses si nous les examinons d'après ces principes, qui semblent évidemment fondés sur la nature. Quoique bien exécutées sous le rapport de la composition tragique, quoique écrites pour la plupart de manière à produire des émotions douces et tendres, cependant elles échouent, en général, dans le pathétique d'un genre élevé. Les discours passionnés n'y sont trop souvent qu'une longue déclamation; l'on y trouve trop d'esprit, trop de subtilité, trop de pompe, enfin trop de beautés étudiées; elles ne présentent qu'une faible image de la passion, au lieu de produire dans l'âme du spectateur une forte impression sympathique.

Sophocle et Euripide réussirent bien mieux dans cette partie de la composition. On ne trouve dans leurs scènes pathétiques ni subtilités, ni exagérations; ils nous montrent la nature telle qu'elle est, ils nous font entendre son langage simple, mais expressif; aussi dans les endroits pathétiques ils ne manquent jamais d'aller

jusqu'au cœur (1). C'est aussi dans ce genre de mérite qu'excelle principalement Shakespeare; et voilà pourquoi ses tragédies, malgré leurs nombreuses imperfections, furent toujours écoutées avec tant de plaisir. Il est, plus qu'aucun écrivain, fidèle au véritable langage de la passion; chez lui l'art ne l'altère jamais, et on le retrouve dans ses pièces bien plus souvent que dans aucun poète tragique. Je ne rappellerai ici que cette admirable scène de Macbeth, où Macduff apprend que sa femme et ses enfans ont été égorgés pendant son absence. Le poète nous représente d'abord ce malheureux père en proie à la plus vive douleur; ensuite il nous peint son terrible courroux contre Macbeth, et ces deux sentimens sont exprimés avec tant de verité, que le spectateur le plus impassible ne peut se défendre de les partager, et que l'imagination ne peut rien concevoir qui se rapproche davantage de la nature.

Quant aux pensées morales et aux réflexions, il est

---

(1) Quoi de plus touchant et de plus pathétique, par exemple, que les paroles que Médée, dans Euripide, adresse à ses enfans lorsqu'elle a formé l'affreux dessein de leur donner la mort? quoi de plus naturel que la description des combats auxquels son cœur est livré dans cette occasion :

> Φευ, φευ. τι προσδερκεσθε μ'όμμασιν τέκνα;
> Τί προσγελᾶτε τον πανύστατον γέλων;
> Αἰ, αἰ τι δρασω; καρδια γαρ οἰχεται.
> Γυναικες, ὀμμα φαιδρον ὡς εἰδον τεκνων,
> Ουκ ἀν δυναιμην· χαιρετω βουλευματα...
> Τα προσθεν....

Eurip. Med. 1040.

évident qu'elles ne doivent point se reproduire trop souvent dans une tragédie. Elles perdent tout leur effet si on les multiplie mal à propos, et donnent au style un ton pédant et déclamatoire. C'est le défaut bien sensible de ces tragédies latines, attribuées à Sénèque, et qui ne sont presque autre chose qu'un recueil de déclamations et de sentences, écrites avec cette affectation de bel esprit qui décèle le mauvais goût du temps.

Je ne pense pas cependant qu'il faille bannir de la tragédie toute réflexion morale. Placées à propos, elles donnent de la dignité à une composition, et dans bien des occasions elles semblent extrêmement naturelles. Lorsqu'une personne est accablée de quelque grand malheur, lorsqu'elle est le témoin, ou qu'elle-même elle éprouve les vicissitudes de la fortune, lorsqu'elle est placée dans une des situations les plus critiques de la vie; que cette personne soit ou non disposée à la vertu, elle sera, dans ces circonstances, naturellement portée à faire quelques réflexions sérieuses et morales. Il n'est point d'homme dont le caractère ne prenne alors un ton grave, c'est la disposition naturelle de l'âme; aussi le poète doit-il saisir ces occasions pour prêter plus d'intérêt à la vertu. Shakespeare, par exemple, dans le monologue du cardinal Wolsey après sa chute, lui fait faire de longs adieux aux grandeurs; il met ensuite dans sa bouche des conseils à Cromwell, et rien n'est plus naturel dans la situation où se trouve ce prélat; ces conseils touchans et instructifs plaisent toujours aux spectateurs. Le principal mérite du Caton de M. Addison consiste dans le tour des pensées morales

que le poète a placées à propos dans sa pièce. J'ai eu occasion, dans cette Lecture et dans la précédente, de faire remarquer quelques-uns de ses défauts; et assurément on ne peut l'applaudir ni pour sa chaleur, ni pour l'habileté avec laquelle son intrigue est conduite; mais il ne s'ensuit pas que sa pièce soit tout-à-fait sans mérite, car la beauté et la pureté du style, la noblesse du caractère de Caton, l'amour de la patrie, et les sentimens vertueux qui y respirent, en font une tragédie très-recommandable, et généralement fort estimée chez les étrangers comme parmi nous.

Le style et la versification, dans une tragédie, doivent être libres, faciles et variés. Notre vers blanc lui convient essentiellement; il a assez de noblesse pour relever le style; succeptible de descendre au ton le plus familier et le plus simple, le poète en varie la cadence à son gré; il est en outre affranchi de la monotonie de la rime, et l'on sait que la monotonie est surtout le défaut que doit éviter un poète tragique; car le plus sûr moyen de paraître insipide, c'est d'adopter un style constamment uniforme, et de reproduire dans tous ses vers la même mesure et la même harmonie. Il faut sans doute éviter les vers négligés et plats; le style doit avoir toujours de la force et de la dignité, mais non de cette dignité uniforme qui convient à la poésie épique; il faut, au contraire, qu'il ait cette vivacité et cette aisance nécessaires à la liberté du dialogue et aux mouvemens des passions.

L'obligation d'employer constamment des vers rimés est un inconvénient des plus fâcheux pour la tragédie

française. Il est vrai que le génie de la langue l'exige pour que l'on puisse distinguer les vers de la prose; mais il n'en est pas moins évident que la rime est un obstacle à la liberté du dialogue, qu'elle le remplit d'une languissante monotonie, et qu'elle est, en quelque sorte, incompatible avec l'expression des passions fortes et des mouvemens tumultueux de l'âme. Voltaire avance que la difficulté qui naît de la rime dans la composition des vers français est une des principales causes du plaisir que l'on goûte à leur lecture. Il prétend qu'il n'y aurait plus de tragédie s'il était permis de l'écrire en vers blancs. Levez cette difficulté, dit-il, et vous en ôterez tout le mérite. C'est une idée bien étrange! comme si le plaisir qu'éprouvent les spectateurs ne venait point des émotions que le poète sait faire naître, mais seulement de la réflexion sur la peine qu'il a dû prendre à son bureau pour entremêler, d'une manière régulière, les rimes masculines et féminines! Par la même raison, on ne peut s'empêcher de regarder comme un parfait barbarisme, comme un ornement puéril, dû seulement au mauvais goût des auditeurs du siècle, ces comparaisons en vers rimés, et ces couplets par lesquels nos poètes avaient, il y a quelque temps, l'usage, aujourd'hui totalement perdu, de terminer, non-seulement chaque acte de leurs tragédies, mais encore la plupart des scènes les plus intéressantes.

Après avoir examiné toutes les parties de l'art tragique, nous terminerons ce sujet en jetant un rapide coup d'œil sur le théâtre des Grecs, des Français et des

Anglais; ce qui nous conduira naturellement à faire quelques observations sur les écrivains qui ont cultivé ce bel art avec le plus de succès.

J'ai déjà eu occasion de faire connaître les caractères essentiellement distinctifs de la tragédie grecque. J'ai fait voir que la poésie lyrique lui servait d'embellissement; et, dans la Lecture précédente, je suis entré dans une discussion approfondie sur l'origine des chœurs, leurs avantages et leurs inconvéniens. L'intrigue, chez les Grecs, était extrêmement simple; on n'y admettait qu'un petit nombre d'incidens, et presque toujours les unités d'action, de temps et de lieu y étaient scrupuleusement observées. On y employait le merveilleux, c'est-à-dire, l'intervention des divinités, et quelquefois même, ce qui est une faute très-grave, cette intervention devenait nécessaire au dénouement. A une ou deux exceptions près, l'amour n'y entrait absolument pour rien. L'immuable destinée ou quelque infortune inévitable étaient presque toujours le fond du sujet; il y régnait constamment un ton moral et religieux, et l'on y employait, bien moins que chez les modernes, ces combats violens des grandes passions, et les grands revers qui en sont le résultat. Le sujet était le plus ordinairement puisé dans les anciennes traditions historiques de la nation. Hercule est le héros de deux tragédies; l'histoire d'OEdipe, roi de Thèbes, et de son infortunée famille, a fourni la matière de six pièces différentes; dix-sept au moins sont tirées de la guerre de Troie et des événemens qui l'ont suivie; une seule, d'une date plus récente, se rapporte à l'ex-

pédition de Xercès, c'est celle intitulée *les Perses*, par Eschyle.

Eschyle est le père de la tragédie grecque, et l'on trouve chez lui les beautés et les défauts d'un écrivain à la fois antique et original. Il est hardi, nerveux, animé, mais souvent obscur et difficile; ce qu'il faut attribuer, d'une part, à l'état d'incorrection dans lequel ses ouvrages sont parvenus jusqu'à nous (car ils ont plus souffert des injures du temps que ceux d'aucun autre poète tragique), d'autre part, à la nature du style, qui est surchargé de métaphores, et souvent rude et enflé. Il abonde en pensées martiales et en descriptions de combats; il a beaucoup d'élévation et de feu, et moins de douceur que de force. Il aime surtout le merveilleux. L'ombre de Darius, dans les Perses; l'inspiration de Cassandre, dans Agamemnon; les chants des Furies, dans les Euménides, sont très-beaux dans leur genre, et éminemment empreints du génie du poète.

Sophocle se place à la tête des trois tragiques de la Grèce : il est le plus correct dans la conduite du sujet, le plus sublime dans les pensées, le plus exact dans leur expression. Mais c'est surtout dans l'art de décrire qu'il excelle. Le récit de la mort d'OEdipe, dans OEdipe à Colonne; ceux de la mort d'OEmon et d'Antigone, sont de véritables modèles de description dans une tragédie. L'on attribue généralement plus de douceur à Euripide; il abonde davantage en pensées morales, mais il a plus de négligence et d'incorrection dans la conduite de ses pièces; ses expositions sont faites avec bien moins d'art, et les chants des chœurs, quoique très-beaux de poésie,

ont généralement moins de rapports avec l'action principale que dans Sophocle. Toutefois Euripide et Sophocle méritent d'être placés au premier rang parmi les poètes tragiques. Élégans dans leur style, profonds dans leurs pensées, ils parlent le langage de la nature; et, en faisant attention à la différence qui existe entre les idées de leur temps et celle du siècle où nous vivons, l'on trouve qu'au milieu de leur grande simplicité, ils peuvent encore nous intéresser et nous toucher.

Les représentations théâtrales, chez les Grecs et les Romains, étaient accompagnées de circonstances tout-à-fait singulières, et qui n'ont rien d'analogue dans nos représentations modernes. Non-seulement les chants du chœur étaient accompagnés par des instrumens de musique, mais encore, ainsi que l'a prouvé l'abbé Dubos dans ses Réflexions savantes et curieuses sur la Poésie et la Peinture, la partie dialoguée était soumise à des modulations particulières, susceptibles d'être notées. C'était une espèce de récitatif soutenu par des instrumens. Le même auteur a poussé ses recherches plus loin, il a cru découvrir (mais les preuves sur lesquelles il s'appuie sont au moins très-douteuses), il a cru découvrir qu'à Rome, la prononciation et le geste formaient deux parties distinctes, c'est-à-dire qu'un acteur parlait tandis qu'un autre acteur exécutait les gestes et les mouvemens qui correspondaient à ce que disait le premier. Les acteurs tragiques portaient une longue robe appelée *smyrna;* elle flottait sur le théâtre. Exhaussés sur des cothurnes, ils paraissaient avoir une taille gigantesque; ils portaient constamment

un masque; ce masque, assez semblable à un casque, leur couvrait toute la tête; la bouche en était fabriquée de manière à pouvoir renforcer considérablement la voix de l'acteur, afin qu'il pût être entendu de toutes les parties d'aussi vastes théâtres; la figure était peinte, et les traits étaient disposés conformément à l'âge et au caractère du personnage représenté. Lorsque, dans le cours d'une même scène, le même personnage avait à éprouver des émotions d'une nature différente, on assure que le masque était peint de manière à ce que l'acteur, en tournant l'un ou l'autre de ses profils du côté du spectateur, exprimait le changement qui devait se passer dans son âme. L'usage de ces masques devait sans contredit présenter les plus graves inconvéniens; il privait le spectateur du plaisir de voir une physionomie mobile, expressive, sur laquelle les yeux et les traits sont dans un jeu continuel; et cette circonstance, jointe à celle dont j'ai parlé, ne peut que nous donner une idée peu favorable des représentations dramatiques chez les anciens. Il est vrai cependant que l'on peut alléguer que leurs théâtres étaient beaucoup plus vastes que les nôtres, et toujours remplis d'une foule immense; outre cela, ils étaient découverts, et les acteurs parlaient en plein air; placés à une très-grande distance, la majeure partie des spectateurs ne pouvait les voir qu'imparfaitement; en sorte que l'on attachait moins d'importance aux mouvemens de leurs yeux, et qu'il était en même temps nécessaire que leurs traits fussent sensiblement grossis. Leur voix devait avoir également plus de force; et pour produire une

vive impression, tout leur extérieur avait besoin de sortir des proportions ordinaires. Mais ce qui est certain, c'est que, comme les spectacles étaient l'amusement favori des peuples de la Grèce et de Rome, les soins qu'ils y donnaient, la magnificence et la pompe qu'ils y déployaient surpassaient de bien loin tout ce que les modernes ont tenté dans ce genre.

La tragédie s'est montrée avec beaucoup d'éclat, et a été conduite jusqu'à un très-haut degré de dignité par quelques poètes français, et principalement par Corneille, Racine et Voltaire. Il faut leur accorder d'avoir perfectionné ce bel art, en introduisant dans leurs pièces un plus grand nombre d'incidens, en y faisant jouer des passions plus variées, en y développant davantage les caractères, et par conséquent en jetant sur leurs sujets un intérêt plus vif. Ils se sont appliqués à suivre la régularité des anciens modèles. Scrupuleux observateurs des trois unités, ils n'admettent que des sentimens pleins de noblesse, et leur style est presque toujours élégant et poétique. Les Anglais sont peut-être fondés à leur reprocher de manquer de chaleur, de force et de vérité dans le langage des passions. Il y a, dans leurs pièces, trop de conversations, et pas assez d'action. J'ai fait observer plus haut qu'ils se jetaient trop dans la déclamation, lorsqu'ils voulaient paraître passionnés; qu'ils étaient trop recherchés lorsqu'ils devaient n'être que simples. Voltaire convient avec franchise de ces défauts du théâtre français. Il avoue que les meilleures tragédies ne font pas sur le cœur des spectateurs une impression assez profonde; que le ton de galanterie

qui y règne, l'étendue et la subtilité du dialogue y jettent souvent beaucoup de langueur; que les auteurs semblent craindre d'être trop tragiques; à cet égard, il exprime avec candeur son opinion, qui est que, pour rendre une tragédie parfaite, il faudrait réunir la véhémence et l'action qui caractérisent le théâtre anglais à la correction et aux bienséances, toujours respectées sur le théâtre français.

Corneille, que l'on peut avec justice appeler le père de la tragédie en France, se distingue par la noblesse et l'élévation de ses sentimens, et par la fécondité de son imagination. Son génie était sans doute extrêmement riche, mais il semble moins propre à la tragédie qu'à l'épopée; car il a, en général, plus de pompe et d'éclat que de douceur et de sensibilité. C'est de tous les tragiques français celui qui s'est le plus livré à la déclamation. Il unit l'abondance de Dryden au feu de Lucain, et il leur ressemble encore dans leurs défauts, c'est-à-dire qu'il a les écarts de l'un et l'impétuosité de l'autre. Ses tragédies, très-nombreuses, sont bien loin d'être d'un mérite égal. Les meilleures et les plus estimées sont le Cid, Horace, Polyeucte et Cinna.

Racine, comme poète tragique, est bien supérieur à Corneille. Il n'avait ni la grandeur ni l'abondance de son imagination; mais il avait aussi moins d'enflure, et bien plus de sensibilité. Peu de poètes sont plus tendres et plus touchans que Racine. Phèdre, Andromaque, Athalie, Mithridate, sont d'excellentes compositions dramatiques, qui font infiniment d'honneur au théâtre français. Son style et sa versification sont admirables.

De tous les auteurs de la même nation, c'est celui qui me semble parler le mieux la langue poétique, qui me semble avoir fait de la rime l'usage le plus heureux, et l'avoir employée avec le plus d'harmonie. Voltaire a répété plusieurs fois qu'Athalie était le chef-d'œuvre de la scène française. C'est une tragédie entièrement dans le genre sacré, qui doit presque toute sa dignité à la grandeur de la religion; mais elle est bien moins touchante et moins intéressante qu'Andromaque. Racine a suivi deux fois les plans tracés par Euripide; Phèdre est une très-belle pièce, et l'emporte, selon moi, sur Iphigénie, dans laquelle le poète a dégradé le caractère antique par une galanterie déplacée. Achille est un amoureux français, et Éryphile une princesse de notre siècle (1).

---

(1) On lira sans doute avec plaisir ces vers dans lesquels un poète français a fait sentir de la manière la plus heureuse la différence qui existe entre le génie poétique de Corneille et celui de Racine :

CORNEILLE.

Illum nobilibus majestas evehit alis
Vertice tangentem nubes : stant ordine longo,
Maganimi circùm heroes, fulgentibus omnes
Induti trabeis; Polyeuctus, Cinna, Seleucus,
Et Cidus, et rugis signatus Horatius ora.

RACINE.

Hanc circumvolitat, pennâ alludente, Cupido,
Vincla triumphatis insternens florea scenis;
Colligit hæc mollis genius, levibusque catenis
Heroas stringit dociles; Pyrrhosque, Titosque

Voltaire, dans plusieurs de ses tragédies, s'est soutenu à la hauteur de ceux qui l'ont précédé dans la carrière; il les a même surpassés sous un rapport bien essentiel, celui des situations qu'il a su rendre à la fois plus délicates et plus intéressantes. C'est là ce qui fait son principal mérite. A la vérité, il n'est pas exempt des défauts que l'on peut reprocher à tous les tragiques

---

Pelidasque, ac Hippolytos, qui sponte sequuntur
Servitium, facilesque ferunt in vincula palmas.
Ingentes nimirùm animos Cornelius ingens,
Et quales habet ipse, suis heroibus afflat
Sublimes sensus, vox olli mascula, magnum os,
Nec mortale sonans. Rapido fluit impetu vena,
Vena Sophocleis non inficienda fluentis.
Racinius Gallis haud visos ante theatris
Mollior ingenio teneros induxit amores.
Magnanimos quamvis sensus sub pectore verset
Agrippina, licet Romano robore Burrhus,
Polleat, et magni generosa superbia Pori
Non semel eniteat, tamen esse ad mollia natum
Crediderit vatem; vox olli mellea, lenis
Spiritus est, non ille animis vim concitus infert,
At cœcos animorum aditus rimatur, et imis
Mentibus occultos, syren penetrabilis, ictus
Insinuans, palpando ferit, læditque placendo.
Vena fluit facili non intermissa nitore,
Nec rapidos semper volvit cum murmure fluctus,
Agmine sed leni fluitat. Seu gramina lambit
Rivulus; et cœco per prata virentia lapsu,
Aufugiens, tacita fluit indeprensus arena;
Flore micant ripæ illimes; huc vulgus amantum
Convolat, et lacrymis auget rivalibus undas:
Singultus undæ referunt; gemitusque sonoros
Ingeminant, molli gemitus imitante susurro.

Templum Tragœdiæ, per Fr. Marsy
e Societate Jesu.

de sa nation, c'est-à-dire qu'il manque de force, qu'il est trop long dans ses discours, et que souvent il tombe dans la déclamation; mais ses caractères sont tracés avec esprit, ses incidens sont pleins d'intérêt, et ses pensées d'élévation. Zaïre, Alzire, Mérope et l'Orphelin de la Chine sont quatre chefs-d'œuvre dignes de la plus grande admiration. Ce qu'on n'aurait peut-être pas attendu de lui, c'est que, dans ses sentimens, il est de tous les poètes tragiques le plus religieux et le plus moral.

Quoique les drames lyriques de Métastase n'aient point le véritable caractère de la tragédie, cependant ils s'en rapprochent de si près, ce sont d'ailleurs des productions si estimables, qu'il serait injuste de les passer sous silence. Ils sont en effet très-remarquables par l'élégance du style, le charme de la poésie et la beauté des sentimens. Remplis d'incidens ingénieux et intéressans, le dialogue, par sa rapidité et sa concision, y a beaucoup de ressemblance avec celui des anciennes tragédies grecques, et surtout est plus naturel, plus animé, et bien moins déclamatoire que celui du théâtre français. Mais la brièveté des pièces, et le mélange, nécessaire il est vrai, de la poésie lyrique, s'opposent au développement complet des incidens et des caractères, et n'ont pas toujours permis au poète de préparer les événemens avec l'art et le soin que la vraisemblance exige dans une tragédie.

Il ne nous reste plus qu'à parler de l'état de la tragédie parmi nous. Son caractère général est d'être plus animée, plus passionnée, mais aussi moins régulière

et moins correcte, moins élégante et moins soumise aux bienséances que la tragédie française. Il faut ne point perdre de vue que le pathétique est l'âme de la tragédie; aussi doit-on accorder à l'Angleterre d'avoir particulièrement cherché à atteindre le but le plus essentiel de l'art, quoique dans l'exécution nous n'ayons pas toujours su joindre au pathétique les autres genres de beautés qui devraient en être inséparables.

Le premier objet qui se présente à nous en parlant du théâtre anglais, c'est le grand Shakespeare. Il mérite ce nom de grand, parce que, dans la tragédie comme dans la comédie, son génie naturel n'a point trouvé d'égaux pour l'étendue et la force (1); mais aussi c'était un génie sauvage, que le goût, l'art et l'instruction ne guidaient pas assez. Shakespeare est depuis long-temps l'idole de sa nation. Que n'a-t-on point dit, que n'a-t-on point écrit sur lui! Il n'est pas un de ses mots que la critique n'ait passé en revue, et cependant on doute encore si ses beautés ou ses

---

(1) Dryden nous a laissé un portrait de Shakespeare aussi remarquable par sa ressemblance que par le talent et l'élégance avec lesquels il est tracé : « Shakespeare, dit-il, avait « l'âme plus étendue et plus sensible qu'aucun poète mo- « derne, et peut-être même qu'aucun poète de l'antiquité. « Toutes les impressions que peut produire la nature lui « étaient sans cesse présentes, et il les exprimait sans peine « et avec une vérité frappante. L'objet qu'il décrit, non-seu- « lement on le voit, mais encore on le touche. Le reproche « qu'on lui fait quelquefois, de manquer d'études, est le plus « grand éloge que l'on puisse lui donner; la nature seule

défauts l'emportent. Ses pièces sont pleines de scènes et de passages admirables; il y a des morceaux auxquels on ne peut rien comparer : mais aussi il n'en est peut-être pas une que l'on puisse appeler véritablement bonne, ou que l'on puisse lire avec un plaisir égal depuis le commencement jusqu'à la fin. Outre l'extrême irrégularité de sa marche, et l'amalgame étrange de sérieux et de comique dans la même pièce, on est à chaque instant offusqué par des pensées bizarres, des expressions dures, un phœbus inintelligible, et des jeux de mots qui ne finissent point; et ces taches se reproduisent presque toujours dans les endroits où l'on voudrait le moins les rencontrer. Mais Shakespeare rachète ces défauts par les deux plus grandes qualités que puisse posséder un poète tragique; je veux dire la peinture vive et variée des caractères, et l'expression forte et vraie des passions. C'est là tout son mérite, et il n'est pas possible de le lui contester. Malgré ses nombreuses absurdités, il semble, quand nous lisons ses

---

« était son guide. Ce n'est point dans les livres qu'il avait « appris à la connaître. Il descendait au fond de son cœur, et « c'est là qu'il la découvrait. J'avoue qu'il n'est pas toujours « égal à lui-même; s'il l'avait été ce ne serait pas assez de « le comparer aux hommes que leur génie a élevés au-dessus « de leurs semblables. Quelquefois il s'abaisse beaucoup « trop; son comique dégénère en burlesque, il met de l'en- « flure dans les endroits les plus sérieux, mais il se montre « toujours grand dans les occasions où il doit l'être. » (Dryden, Essai sur la poésie dramatique.)

pièces, que nous sommes au milieu de nos semblables; nous voyons des personnages vulgaires dans leurs mœurs, durs et grossiers dans leurs sentimens; mais ces personnages sont véritablement des hommes, ils parlent le langage de tous les hommes, ils éprouvent les passions des hommes; nous prenons un vif intérêt à leurs discours et à leurs actions, parce que nous sentons qu'ils sont d'une nature parfaitement analogue à la nôtre. Ne soyons donc pas surpris si les spectateurs, après avoir entendu des compositions plus polies et plus régulières, mais plus froides et moins naturelles, retournent avec plaisir à ces représentations de la nature humaine, si pleines de feu et de vérité. Shakespeare a encore le mérite de s'être créé un monde d'êtres surnaturels. Ses sorciers, ses fantômes, ses fées, ses esprits de toute espèce sont environnés d'un mystérieux si extraordinaire et si imposant, ils parlent un langage qui convient si bien au rôle qu'ils jouent, que leur apparition frappe toujours vivement l'imagination du spectateur. Ses deux chefs-d'œuvre, les deux tragédies dans lesquelles il a le mieux déployé, selon moi, toute la force de son génie, ce sont Othello et Macbeth. Quant à ses pièces historiques, ce ne sont, à proprement parler, ni des tragédies, ni des comédies, mais bien des compositions dramatiques d'une espèce toute particulière, dans lesquelles l'auteur n'avait en vue que de rappeler les mœurs des temps où il transporte ses différentes scènes, d'en représenter les principaux personnages, et de reporter notre imagination sur les

événemens les plus intéressans de l'histoire de notre patrie (1).

Après Shakespeare, nous pouvons citer en anglais plusieurs tragédies détachées d'un très-grand mérite, mais nous n'avons qu'un bien petit nombre d'auteurs dont toutes les pièces soient dignes d'une critique particulière, ou de grands éloges. Dans les tragédies de Dryden et de Lee, il y a beaucoup de chaleur, mais trop d'enflure et de mauvais goût. Le Théodoce ou la force de l'amour, par Lee, est la meilleure de ses pièces; et dans quelques-unes de ses scènes, il ne manque ni de feu ni de sensibilité, quoique le plan en soit romanesque et les pensées extravagantes. Otway était doué du génie de la tragédie, et il l'a déployé d'une manière supérieure dans l'Orphelin et Venise sauvée; peut-être même est-il trop tragique, car les infortunes dont il nous rend le témoin arrachent des larmes amères, et déchirent l'âme. C'est sans doute un écrivain plein d'esprit et d'imagination, mais en même temps grossier et sans goût. Il n'est point de tragédies moins morales que les siennes; on n'y trouve aucun sentiment généreux, aucune pensée noble; elles sont au contraire écrites sur un ton fort licencieux, qui forme un parfait contraste avec la bienséance observée par les Fran-

(1) On trouve dans l'Essai de madame Montagu sur les ouvrages et le génie de Shakespeare, une défense excellente de ses pièces historiques, et des observations fort justes sur ses différens genres de mérite comme poète tragique.

çais. Cet auteur a trouvé le moyen de mêler aux plus profondes horreurs, des obscénités et des allusions dégoûtantes.

Les tragédies de Rowe sont d'un genre bien opposé; toutes les pensées y sont grandes et nobles. La poésie en est souvent très-bonne et le style toujours pur et élégant. Mais, dans la plupart de ses pièces, il est trop froid, trop peu intéressant, et plutôt fleuri que tragique. Il en est deux cependant auxquelles il serait injuste d'appliquer ce reproche, ce sont Jane Shore et la belle Pénitente : il y a dans toutes deux un assez grand nombre de scènes touchantes et véritablement pathétiques pour justifier les applaudissemens qu'elles ont toujours reçues.

La Vengeance, par le docteur Young, est une pièce où l'on découvre de la chaleur et du génie, mais où il y a peu de sensibilité; les passions qui en font le sujet sont trop cruelles et trop odieuses. Dans l'Épouse éplorée, de Congrève, il y a quelques situations intéressantes et une très-belle poésie. Les deux premiers actes sont admirables; la rencontre d'Almérie et de son époux Osmyn au tombeau d'Anselme est une des situations les plus belles et les plus frappantes que l'on puisse trouver dans une tragédie. Dans la Lecture précédente, j'ai fait sentir les défauts du dénouement. Les tragédies de M. Thomson sont trop remplies d'une morale sévère qui leur donne de la dureté et de la raideur. Tancrède et Sigismonde est son chef-d'œuvre, et elle mérite, pour l'intrigue, les caractères et les pensées, d'être placée parmi les meilleures pièces du

théâtre anglais. Il n'entre point dans le plan que je me suis proposé de parler des pièces modernes ni des auteurs vivans.

En jetant un coup d'œil général sur les compositions tragiques des différens peuples, voici le caractère qu'on peut assigner à chacune. La tragédie grecque est l'exposition d'un événement triste et malheureux, dont la cause est une passion ou un crime, et plus souvent encore la volonté des dieux; cette exposition est simple, presque sans incidens, mais pleine de naturel et relevée par la poésie des chœurs. La tragédie en France est une suite de conversations élégantes sur diverses situations tragiques et pleines d'intérêt; à ces conversations se joignent peu d'action et de véhémence, mais elles sont embellies de tous les charmes de la poésie, et l'on y observe scrupuleusement les bienséances. Les tragédies anglaises mettent devant nos yeux les combats des passions les plus fortes, toute leur violence et leurs suites funestes; mais elles reposent souvent sur un plan irrégulier; elles abondent en action et produisent sur l'âme du spectateur une impression trop douloureuse. Les tragédies de l'antiquité étaient plus simples et plus naturelles, celles des modernes ont plus d'art et sont plus compliquées. Chez les Français il y a plus de correction, chez nous plus de chaleur. Andromaque et Zaïre attendrissent le cœur; Othello et Venise sauvée le déchirent. Il est fort remarquable que les trois chefs-d'œuvre de la scène française reposent sur un sujet religieux, l'Athalie de Racine, le Polyeucte de Corneille, et la Zaïre de Voltaire. La première est fondée

sur un passage historique de l'Ancien-Testament ; dans les deux autres, le malheur du principal personnage vient de son attachement à la foi des chrétiens, et dans toutes les trois le poète a fait le plus heureux usage de la grandeur et de la majesté des idées religieuses.

LECTURE XLVII.

DE LA COMÉDIE EN GÉNÉRAL, DE LA COMÉDIE CHEZ LES GRECS, LES ROMAINS, LES FRANÇAIS ET LES ANGLAIS.

La comédie se distingue assez de la tragédie par son esprit particulier et le ton général qui y domine. Tandis que la pitié, la terreur et toutes les grandes passions forment le domaine de l'une, le principal et peut-être le seul instrument de l'autre, c'est le ridicule. La comédie n'embrasse ni les grandes infortunes, ni les grands crimes des hommes; elle retrace le tableau de leurs extravagances, de leurs vices; elle saisit les caractères qui présentent quelques bizarreries aux yeux de l'observateur, qui donnent prise à la critique, qui exposent certaines personnes à devenir l'objet de la risée des autres, ou les rendent incommodes dans la société.

La comédie, considérée comme une représentation satirique des folies et des imperfections des hommes, est un genre de composition très-moral et très-utile, dans la nature et le plan général de laquelle la censure n'a rien à reprendre. Polir les mœurs des hommes, appeler leur attention sur les bienséances qu'ils doivent observer, rendre surtout le vice ridicule, c'est être véritablement utile à la société. La plupart des vices résistent moins au ridicule qu'aux argumens solides et aux attaques sérieuses. Mais il faut convenir, d'un autre

côté, que c'est une arme difficile à manier, qui, dans une main maladroite ou malintentionnée, peut être aussi fatale qu'elle eût été utile dans une main sage et expérimentée; car le ridicule n'est pas, comme on l'a dit quelquefois, la véritable pierre de touche de la vérité. Il peut, au contraire, nous séduire et nous tromper par les couleurs qu'il donne aux objets; et il est souvent plus difficile de juger si ces couleurs sont naturelles ou fausses, que de distinguer l'erreur de la vérité. Des auteurs comiques ont trop souvent poussé la licence jusqu'à couvrir de ridicule les caractères et les objets qui le méritaient le moins. Mais ce n'est pas à la comédie même qu'il faut en faire le reproche, on n'en doit accuser que la dépravation de ces écrivains. Dans la main d'un auteur sans mœurs et sans probité, la comédie peut devenir un instrument de corruption; dans celle d'un homme vertueux, elle sera un amusement non-seulement innocent et gai, mais encore louable et utile. La comédie française est une excellente école de mœurs, tandis que la comédie anglaise ne fut trop souvent que l'école du vice.

Les règles que, dans la Lecture précédente, j'ai données sur l'action dramatique dans la tragédie, sont également applicables à la comédie, aussi ne nous y arrêterons-nous pas long-temps. Il est nécessaire qu'il y ait dans l'une comme dans l'autre une unité d'action et de sujet; que l'unité de temps et de lieu soit observée autant que possible, c'est-à-dire, que le temps de l'action soit renfermé dans de justes limites, et que le lieu de la scène ne change point, au moins pendant le cours

du même acte. Les scènes ou les conversations successives doivent être liées les unes aux autres. Le théâtre ne doit jamais rester vide pendant la durée d'un acte, et les personnages ne doivent point entrer ni sortir sans un motif évident pour le spectateur. J'ai démontré que le but de ces règles était de rapprocher le plus possible l'imitation de la réalité; car une imitation ne nous plaît qu'autant qu'elle est exacte, et par cela même, il importe peut-être d'observer ces règles plus rigoureusement encore dans la comédie que dans la tragédie. En effet, le sujet d'une comédie nous est presque toujours plus familier, et comme il doit ressembler à ce dont nous sommes souvent témoin dans le cours de la vie, nous jugeons plus aisément de sa vraisemblance; lorsqu'il en manque nous en sommes plus vivement blessés. Il ne faut jamais perdre de vue que le principal mérite d'une comédie consiste dans la vraisemblance et le naturel de l'action, des caractères et des pensées.

La tragédie peut emprunter des sujets à tous les siècles et à toutes les contrées; le poète tragique place la scène partout où il lui plaît, il choisit une action dans l'histoire de sa patrie ou dans celle d'un autre peuple, et peut la prendre à toutes les époques, même aux plus reculées. C'est le contraire dans la comédie, et la raison en est fort simple. Les grands vices, les grandes vertus, les grandes passions sont les mêmes chez tous les hommes, dans tous les siècles et dans tous les pays; et partout, comme dans tous les temps, ils fournissent des sujets à la muse tragique. Mais les bienséances

exigées dans la société, les nuances délicates des caractères dans lesquels la comédie puise ses sujets, changent considérablement selon les pays et les âges; et ne sont jamais aussi bien saisies par des étrangers que par les habitans même d'une contrée. Nous nous attendrissons aux malheurs des héros de la Grèce et de Rome comme aux infortunes des héros de notre patrie; mais nous ne sourions au ridicule de certaines mœurs ou de certains caractères qu'autant que ces mœurs et ces caractères nous sont connus. Il est donc évident que la scène et le sujet d'une comédie doivent être choisis parmi nous, et au siècle où nous vivons. Le poète comique qui vise à corriger les imperfections et les folies de ses semblables, saisit leurs mœurs et leurs ridicules à mesure qu'il les voit se former. Son devoir n'est pas de nous divertir par une fable empruntée au siècle précédent, ou par quelque intrigue française ou espagnole, mais bien de nous présenter des tableaux dont les originaux se trouvent parmi nous, de poursuivre avec les traits de la satire les vices de notre temps, de montrer au siècle une copie fidèle de lui-même, de son goût dominant, de ses travers et de ses vices. C'est là le seul moyen de donner à la récréation qu'il nous offre quelque importance et quelque dignité. Il est vrai que Plaute et Térence n'ont pas suivi ce précepte; ils ont placé la scène de leurs comédies dans la Grèce, et puisé leurs sujets dans les mœurs et dans les usages de cette nation. Mais il faut se souvenir qu'au temps où ils écrivaient, ce genre d'amusement était nouveau pour les Romains. Aussi ces deux auteurs se contentèrent-ils

d'imiter, quelquefois même de traduire littéralement, les pièces de Ménandre et de quelques autres poètes grecs. On sait que, dans la suite, il y eut à Rome une comédie où les mœurs nationales étaient représentées; on l'appelait *comœdia togata*, et l'on distinguait celle qui rappelait les mœurs de la Grèce par le nom de *comœdia palliata.*

On peut admettre deux espèces différentes de comédies. Dans l'une, c'est l'intrigue ou l'action qui est le principal objet de la pièce; dans l'autre, l'auteur n'a eu en vue que l'exposition et le développement d'un certain caractère; l'action n'est employée qu'à ce développement, et lui est entièrement subordonnée. Les Français ont un plus grand nombre de comédies de caractère; tels sont les chefs-d'œuvre de Molière, comme l'Avare, le Tartufe, le Misanthrope; ceux de Destouches, et de presque tous les auteurs comiques de cette nation. Les Anglais semblent donner la préférence à la comédie d'intrigue. Dans les pièces de Congrève, et, en général, dans toutes nos pièces, il y a plus d'action, plus de mouvement, plus d'incidens que dans celles du théâtre français.

Pour rendre une comédie parfaite, il faudrait y réunir ces deux genres, c'est-à-dire qu'elle fût à la fois une comédie de caractère et une comédie d'intrigue. Sans une action intéressante et bien conduite, le dialogue devient insipide; il faut qu'il y ait toujours assez d'intrigue pour que, dans le cours de la représentation, le spectateur désire ou craigne quelque chose. Les incidens doivent se succéder de manière à produire quel-

que situation frappante, capable de fixer notre attention, en même temps qu'elle est utile au développement des caractères que l'auteur a donnés à ses personnages. Car il ne doit jamais oublier que son objet principal est la représentation des caractères et des mœurs. Il doit, sans doute, faire ses efforts pour que son action soit animée et naturelle; mais cette partie de l'ouvrage est bien moins essentielle, bien moins importante dans la comédie que dans la tragédie. Dans la comédie, en effet, l'attention se porte moins sur les événemens ou sur les malheurs que les personnages éprouvent, que sur leurs discours et leur conduite. Aussi, c'est une grande faute d'y introduire une intrigue trop compliquée, et c'est pour cette raison que l'on a tant blâmé ces sujets espagnols si en vogue autrefois, et qui n'étaient fondés que sur la distribution d'un appartement, l'obscurité d'un vestibule, ou l'erreur d'un déguisement. L'on y cherchait en vain le véritable but de la comédie. L'attention du spectateur, au lieu de suivre le développement d'un caractère, se portait sur les révolutions surprenantes de l'intrigue, et la comédie n'était qu'un roman.

Une des fautes que les auteurs comiques sont le plus exposés à commettre dans la peinture des caractères, c'est d'outrer leurs modèles. En effet, lorsqu'il s'agit de ridicule, il est extrêmement difficile de s'arrêter justement au point où l'esprit finit et où la bouffonnerie commence. Lorsque dans Plaute, par exemple, l'avare fait des recherches sur l'individu qu'il soupçonne de lui avoir volé sa cassette, après avoir examiné sa main

droite, puis sa gauche, il lui crie : *ostende etiam tertiam*; il n'est personne qui ne sente l'extravagance de ce trait, que Molière a cependant copié. Un auteur comique peut, sans doute, se permettre un certain degré d'exagération; mais il est des limites que la nature et le goût ont posées, et, en supposant l'avare aussi aveuglé qu'il est possible de l'être par sa passion et ses soupçons, peut-on concevoir un homme qui croit qu'un autre homme a plus de deux mains?

Les caractères, dans une comédie, doivent être bien distincts les uns des autres; mais il faut se garder de mettre trop d'art dans leurs contrastes, car les faire sans cesse paraître deux à deux pour les mettre toujours en opposition, c'est s'écarter du naturel et tomber dans l'affectation. Les auteurs comiques ont eu trop souvent recours à ce moyen pour faire ressortir davantage leurs caractères ou leur donner plus de développement. Une personne violente et emportée arrive-t-elle sur la scène, le spectateur peut s'attendre à voir paraître aussitôt un homme doux et d'un excellent naturel; ou bien, si l'un des amoureux est extrêmement gai, on est sûr que son ami ou son rival est extrêmement grave et sérieux; tels sont Frankly et Bellamy, Clarinde et Jacinthe, dans le Mari soupçonneux du docteur Hoardly. Cette opposition continuelle des caractères produit le même effet que les antithèses dans le discours; elles peuvent quelquefois lui donner de la vivacité, mais c'est un ornement où l'art et le travail se laissent trop apercevoir. Dans tous les genres de composition, la perfection de l'art consiste surtout à cacher l'art lui-même. Un bon

auteur comique nous présentera les caractères plutôt diversifiés par les nuances délicates qui les font distinguer dans la société, que marqués par ces oppositions tranchées ou ces forts contrastes que le monde ne présente que très-rarement.

Le style de la comédie doit être pur, élégant et vif, rarement plus élevé que celui de la conversation ordinaire, mais jamais dégradé par des expressions grossières ou triviales. La poésie est une entrave inutile à laquelle se soumettent cependant la plupart des auteurs français; elle est d'ailleurs peu naturelle, car si la prose appartient plus particulièrement à quelque genre de composition, c'est bien à celui qui n'a pour but que d'imiter la conversation dans le cours habituel de la vie. Une des plus grandes difficultés pour un auteur comique, celle qui a peut-être le plus d'influence sur le succès d'un ouvrage, consiste à conserver pendant toute la pièce un dialogue coulant, aisé, gracieux, sans raideur, et sans affectation de bel-esprit. Un trop petit nombre de comédies anglaises se font remarquer par le tour heureux de la conversation, et il n'en est presque aucune qui n'ait au moins un des défauts dont je viens de parler. Les trois pièces dans lesquelles le dialogue me semble avoir plus d'aisance et de naturel sont le Mari insouciant (1), le Mari poussé à bout (2), le Mari soupçonneux (3).

(1) *The careless Husband*, by Cibber.
(2) *The provoked Husband*, by Vanburg and Cibber.
(3) *The suspicious Husband*, by Hoardly.

Telles sont les observations principales que présente l'application des principes généraux de l'art dramatique à la comédie. Pour avoir une idée encore plus juste de ce genre de composition, et bien faire sentir la différence qui existe entre lui et la tragédie, nous allons jeter un rapide coup d'œil sur l'histoire de ses progrès, et sur la manière dont il a été traité chez les différentes nations.

L'on pense généralement que, parmi les Grecs, la tragédie précéda la comédie, et l'origine et les progrès de celle-ci nous sont encore moins connus. Ce qu'il y a de plus probable, c'est qu'ainsi que la première, elle prit naissance au milieu des divertissemens des fêtes de Bacchus, et qu'elle s'exerça d'abord sur le chariot de Thespis, jusqu'à ce que, par degrés, elle prit un ton particulier, et devint un genre de spectacle moins solennel que la tragédie, désormais consacrée à représenter des héros. Les critiques lui assignent trois différentes périodes chez les Grecs, et distinguent la comédie ancienne, la comédie moyenne et la comédie nouvelle.

La comédie ancienne était une satire directe et avouée contre certains personnages connus que l'on mettait en scène sous leur propre nom. Telles sont les pièces d'Aristophane, dont onze nous restent encore, pièces d'un genre tout particulier, et qui ne ressemblent en rien à ce qu'on est convenu d'appeler comédie. Elles montrent jusqu'à quel point les Athéniens étaient un peuple licencieux et turbulent, et combien il savait peu contenir le ridicule dans de justes bornes, lorsqu'il permettait que les personnages les plus illus-

tres de l'État, les généraux, les magistrats, comme Cléon, Lamachus, Nicias, Alcibiade, sans parler de Socrate et d'Euripide, fussent, sur leur théâtre, l'objet de la risée publique. La plupart des pièces d'Aristophane étaient des satires politiques sur le gouvernement et la conduite des généraux et des hommes d'État pendant la guerre du Péloponèse. Elles sont tellement remplies d'allégories et d'allusions aux affaires publiques, qu'il est impossible de les comprendre sans avoir une connaissance parfaite de l'histoire de cette époque. L'on y parodie trop souvent les poètes tragiques, et surtout Euripide; l'auteur était son ennemi particulier, et il a composé deux pièces uniquement pour le couvrir de ridicule.

La vivacité, la satire et la bouffonnerie caractérisent Aristophane. Souvent il montre de la force et du génie; mais, en général, ses pièces ne sont pas faites pour nous donner une haute opinion du goût et de l'esprit de ses contemporains. Elles semblent n'avoir été composées que pour la populace; le ridicule y est poussé jusqu'à l'extravagance, l'esprit y dégénère presque toujours en farces du plus mauvais ton; la raillerie y est amère et piquante, et souvent l'obscénité qui domine partout devient grossière et insupportable. On sait comme cet auteur traita Socrate dans sa comédie des Nuées; cette pièce peut avoir contribué à noircir le philosophe dans l'esprit de ses concitoyens; cependant le P. Brumoy, dans son Théâtre des Grecs, parvient à prouver qu'elle ne peut avoir été, comme on l'a toujours supposé, la cause de sa mort, puisque le fatal

décret ne fut rendu contre lui que trente-trois ans plus tard. Aristophane a placé des chœurs dans ses comédies, mais sans aucune régularité. Ils sont tantôt sérieux, tantôt comiques; quelquefois ils se mêlent à l'action, ou bien ils s'adressent à l'assemblée, soit pour défendre l'auteur, soit pour attaquer ses ennemis.

Quelque temps après Aristophane, une loi vint interdire aux poètes de mettre en scène les personnes sous leur véritable nom, parce qu'on s'était aperçu qu'une semblable liberté pourrait compromettre la tranquillité publique. Le chœur fut aussi retranché de la comédie, parce qu'il n'avait été qu'un instrument d'abus et de licence. Alors on trouva le moyen d'éluder la loi : l'on employa, il est vrai, des noms imaginaires; mais on continua d'attaquer des personnages existans, et on les peignit de manière à ce qu'il était impossible de les méconnaître. Il ne nous est resté aucune de ces sortes de pièces auxquelles la comédie nouvelle succéda bientôt. Lorsqu'il ne fut plus permis d'employer au théâtre le ridicule personnel, la comédie devint ce qu'elle a toujours été depuis, la peinture des mœurs et des caractères en général, et non la copie de tel ou tel personnage. Ménandre était, chez les Grecs, l'auteur le plus distingué dans ce genre. Les imitations que Térence a faites de quelques-unes de ses pièces, et ce que nous en dit Plutarque, doivent nous faire vivement regretter que ses ouvrages ne soient point parvenus jusqu'à nous; car il paraît qu'il contribua fortement à réformer le goût de ses contemporains, et que ses comédies étaient des modèles de correction et d'élégance.

Il ne nous reste de la comédie nouvelle, chez les anciens, que les pièces de Plaute et de Térence, qui, tous deux, avaient pris les Grecs pour modèles. Plaute est remarquable par son style expressif, et ce que l'on appelle la force comique (*vis comica*). Comme il écrivait à une époque fort ancienne, il n'est pas surprenant que l'on trouve chez lui les marques de l'imperfection de l'art. Il commence ses pièces par un prologue qui quelquefois développe le sujet tout entier; souvent il confond la représentation avec l'action, c'est-à-dire que l'acteur, se dépouillant tout à coup de son rôle, s'adresse directement au spectateur. On trouve aussi chez lui trop de plaisanteries triviales, trop de pointes et de jeux de mots; et cependant il montre plus de force et déploie plus de variété que Térence. Ses caractères sont peut-être grossièrement dessinés, mais ils le sont toujours avec vigueur. Son Amphitryon a été imité par Molière et Dryden; son avare, dans sa comédie intitulée *Aulularia*, a fourni le sujet de l'un des chefs-d'œuvre de Molière, que le théâtre anglais a reproduit une ou deux fois. Il est impossible de pousser plus loin que Térence la délicatesse, l'élégance et le goût. Son style est un modèle de grâce et de pureté. Son dialogue est toujours décent, et il possède au plus haut degré cette espèce de talent, toujours si sûr de plaire, celui de peindre en racontant avec simplicité. Ses pensées morales ne laissent aucune prise à la critique. Ses situations sont souvent touchantes et pleines d'intérêt; ses sentimens pénètrent jusqu'au cœur; aussi doit-il être regardé comme le fondateur de cette comédie

La correction et la décence sont les principaux caractères du théâtre comique des Français, où l'on remarque plusieurs écrivains d'un grand mérite, comme Regnard, Dufresny, Dancourt et Marivaux; mais celui qui fait le plus d'honneur à ce théâtre, celui auquel ses compatriotes donnent avec raison la première place, c'est Molière. De tous les auteurs qui ont fait la gloire de ce beau siècle de Louis XIV, aucun ne s'éleva jusqu'à la célébrité de Molière; aucun, au jugement même des critiques français, ne se plaça, dans son art, aussi près de la perfection. Voltaire n'hésite pas à le proclamer le premier des poètes comiques de tous les siècles et de tous les pays, et cette décision, sans doute, n'est point due à la partialité; car je n'en connais aucun qui lui puisse être raisonnablement préféré. Molière ne dirige jamais ses satires que contre le vice et la folie. Il a dessiné un grand nombre de caractères ridicules particuliers au temps où il vivait, et partout il les a saisis et placés avec le plus rare discernement. Il avait beaucoup de force comique; il aimait la gaîté et les plaisanteries, mais elles étaient toujours innocentes. Ses pièces en vers, comme le Misanthrope et le Tartufe, sont des comédies d'un genre plus noble, dans lesquelles le vice est peint dans le style élégant et poli de la satire. Quoique dans ses pièces en prose il ait plus souvent employé le ridicule, cependant rien n'y peut offenser une oreille modeste, et jamais il n'y manque au respect dû à la sagesse et à la vertu. Molière, à ces grandes qualités, joint cependant quelques défauts, dont Voltaire, qui s'avoue son admirateur, convient le premier. On

sait qu'il n'était pas heureux dans ses dénouemens. Plus attentif à dessiner fortement ses caractères qu'à bien conduire son sujet, il n'amenait pas d'assez loin la fin de son intrigue, et terminait même quelquefois d'une manière invraisemblable. Ses comédies en vers manquent d'intérêt dans quelques endroits, et souvent les discours y sont trop longs. On lui a reproché d'être descendu jusqu'à la farce dans ses pièces en prose les plus comiques. Cependant il faut convenir que bien peu d'écrivains, si même il en existe, ont possédé comme Molière le véritable esprit de la comédie, et en ont atteint le but aussi bien que lui. Le Tartufe, dans le genre sérieux, l'Avare, dans le genre gai, sont considérés comme ses deux chefs-d'œuvre.

Nous devons naturellement nous attendre à trouver sur le théâtre comique de l'Angleterre une plus grande variété de caractères originaux, des traits plus saillans et plus hardis que sur aucun théâtre moderne. Les Anglais aiment surtout ce qui est naturel et vrai. La liberté que nous laisse notre gouvernement, celle que nos mœurs accordent à chaque individu de vivre absolument comme il lui plaît et selon son goût, permet à chaque caractère de se montrer tel que la nature l'a formé, et à l'originalité de prendre toutes les formes; tandis qu'en France, l'influence d'une cour plus despotique, la subordination des rangs mieux établie, l'observation plus rigoureuse des formes de la politesse et des règles de la bienséance, mettent une plus grande uniformité dans la conduite et le caractère des individus. Aussi la comédie s'exerce sur un champ plus vaste,

et peut prendre un essor plus libre en Angleterre qu'en France. Mais il est extrêmement malheureux que, sur notre théâtre comique, se joigne à la hardiesse et à la liberté un esprit de licence, d'indécence même, qui a placé la comédie anglaise au-dessous des plus médiocres productions des autres peuples depuis le siècle d'Aristophane.

Tel n'en était cependant pas l'esprit dans son principe : car on ne peut accuser d'immoralité les pièces de Shakespeare ni celles de Johnson. Le noble caractère de Shakespeare se déploie avec autant d'avantage dans ses comédies que dans ses tragédies. On y retrouve son génie puissant, fertile et créateur, irrégulier dans sa marche, s'abaissant, il est vrai, jusqu'à vouloir divertir la multitude, mais toujours heureux et riche dans la description des caractères et des mœurs. Johnson est plus régulier dans la conduite de ses pièces, mais il a de la raideur, et quelquefois même de la pédanterie. On rencontre de très-beaux passages, et beaucoup d'imagination et d'invention dans les comédies de Beaumont et de Fletcher; mais, en général, les incidens y sont trop pressés et trop invraisemblables, les caractères trop outrés, et les allusions trop grossières et d'un trop mauvais goût. Depuis cette époque, les mœurs publiques ont trop changé, la conversation a pris un tour trop différent pour que ces comédies aient conservé jusqu'aujourd'hui leur sel et leur agrément. Car il faut remarquer qu'une comédie qui n'est absolument fondée que sur la mode et les usages introduits dans la société, vieillit, beaucoup plus promptement

qu'aucune autre espèce de composition, et perd bientôt tout son charme et tout son intérêt. Cette observation s'applique surtout aux comédies du pays où nous vivons, parce que les changemens que les mœurs opèrent dans cette partie de la littérature sont plus sensibles et plus frappans pour nous que pour des étrangers. Parmi nous, la mode présente passe toujours pour l'unique règle de la politesse, et tout ce qui s'en écarte nous semble grossier; tandis que sachant moins en apprécier les nuances délicates chez les étrangers ou les anciens, nous sommes moins choqués lorsque leurs écrits ne s'y conforment plus avec la même exactitude. Plaute devait paraître plus vieilli pour les Romains du siècle d'Auguste qu'il ne le paraît aujourd'hui pour nous; et c'est une preuve évidente du rare génie de Shakespeare, que, malgré son ancienneté, nous admirions encore le caractère de Falstaff, et nous lisions avec plaisir les Femmes de Windsor (1).

Ce ne fut qu'après la restauration de Charles II que l'esprit de licence, qui, à cette époque, infecta, comme on le sait, la cour et toute la nation, s'empara de la scène comique, et y régna pendant presque tout le siècle suivant. Dès-lors le libertin (*the rake*) devint le caractère principal de la comédie, et, à quelques exceptions près, le héros de toutes les pièces. On couvrait de ridicule, non pas le vice et l'extravagance, mais presque toujours la sagesse et la vertu. Au dénouement, le libertin s'amendait en apparence, et prenait la réso-

(1) *Merry Wives of Windsor.*

lution de vivre en honnête homme; mais pendant le cours de la pièce, on le présentait comme un modèle des jeunes gens de bon ton, et l'impression que produisait une licence aimable et spirituelle restait dans l'esprit comme une peinture des plaisirs que l'on pouvait se permettre; tandis qu'on ne faisait aucune attention à sa conversion, ou qu'on ne la considérait que comme une affaire de pure forme. On peut se faire aisément une idée de la direction que de pareils spectacles pouvaient donner aux mœurs de la jeunesse des deux sexes. Tels furent cependant le ton et l'esprit qui régnèrent sur notre théâtre comique, non-seulement pendant le règne de Charles II, mais encore sous le roi Guillaume, sous la reine Anne, et même à l'avénement de Georges II.

Dryden fut, après la restauration, le premier auteur dramatique digne de célébrité. On trouve dans ses comédies, comme dans ses autres ouvrages, de grands traits de génie mêlés à beaucoup d'incorrections, indices évidens d'une composition trop rapide. Comme il ne cherchait qu'à plaire, il peignait les mœurs de son temps, et prenait dans toutes ses pièces le ton licencieux et dissolu, alors à la mode. Il a même poussé si loin l'indécence, que, dans son siècle, tout dépravé qu'il était, on interdit la représentation de quelques-unes de ses comédies.

Après Dryden, les auteurs comiques les plus distingués furent Cibber, Vanburgh, Farquhar et Congrève. Cibber a composé un grand nombre de comédies; et, bien que dans la plupart il y ait assez d'esprit et une

sorte de vivacité qui lui était particulière, les incidens y paraissent si peu naturels, qu'elles sont tombées dans l'oubli, à l'exception de deux, le Mari insouciant, et le Mari poussé à bout, que le public a toujours bien accueillies. La première est remarquable par le tour aisé et poli du dialogue; et, à l'exception d'une scène assez peu décente, elle est généralement très-morale. La seconde, le Mari poussé à bout, à laquelle Vanburgh travailla avec Cibber, est peut-être la meilleure comédie de notre théâtre. La critique peut lui reprocher, sans doute, le défaut d'une double intrigue, car les incidens qui se rapportent à la famille Wroughead sont tout-à-fait indépendans de ceux qui intéressent la famille de lord Townly; mais cette faute est rachetée par des caractères pleins de vérité, des détails admirables et des traits d'esprit infiniment heureux. On est surpris qu'une pièce aussi décente soit sortie de la plume de deux auteurs si licencieux, car le vice et l'extravagance y sont, d'un bout à l'autre, tournés en ridicule; et il n'est pas de théâtre auquel elle ne fît beaucoup d'honneur.

Sir John Vanburgh a de l'esprit, de l'aisance et de la vivacité; mais il est grossier et indécent au dernier degré. C'est un de nos auteurs comiques les plus immoraux. Son Épouse poussée à bout (1) est une pièce pleine de pensées et d'allusions si dégoûtantes, qu'elle ne saurait être représentée devant une société honnête. Sa Rechute (2) mérite le même reproche, et cependant

(1) *The provoked Wife.* (2) *The Relapse.*

ce sont ses meilleurs ouvrages. Congrève est sans doute un homme de génie, brillant, plein de feu, multipliant les caractères, imprimant à son action beaucoup de mouvement; mais son défaut est de trop prodiguer l'esprit; il l'emploie souvent mal à propos, et presque toujours il en met beaucoup plus qu'il n'en doit naturellement entrer dans une conversation. Farquhar est un écrivain spirituel et gai, moins correct, moins brillant que Congrève; mais il a plus d'aisance et peut-être tout autant de force comique. Ses deux meilleures pièces, celles qui prêtent le moins à la censure, sont l'Officier recruteur (1) et le Stratagème (2); je dis, qui prêtent le moins à la censure, parce que ses comédies, comme celles de Congrève, ont généralement un ton très-immoral. Dans toutes, il y a un libertin; dans toutes, ce qu'on expose aux yeux du spectateur, c'est une intrigue peu décente, et l'image d'une vie licencieuse, comme si des réunions nombreuses, chez une nation polie, ne pouvaient trouver de plaisir qu'au spectacle du vice. Il est surtout remarquable jusqu'à quel point ces écrivains ont poussé l'indécence dans les rôles de femmes. Rien n'est plus ridicule que le langage qu'ils font tenir aux femmes honnêtes et vertueuses; et d'ailleurs il n'y en a presque que de deux espèces qui figurent dans leurs pièces, des femmes totalement dépravées, ou des femmes qui, lorsqu'elles veulent paraître honnêtes, ne paraissent que pleines d'affectation.

(1) *The recruiting Officer.* (2) *The Beaux Stratagem.*

Cette critique de nos auteurs comiques les plus célèbres est loin d'être exagérée ou seulement sévère. Accoutumés à trouver si peu de bienséance sur notre théâtre, accoutumés à nous amuser du genre d'esprit qui y domine, son immoralité échappe aisément à notre observation. Mais les étrangers, et principalement les Français, habitués à des pièces plus régulières et surtout très-décentes, ne peuvent s'empêcher de témoigner leur étonnement en parlant des nôtres. Voltaire, qu'on ne peut assurément accuser de trop d'austérité, se montre fier du ton de bienséance si rigoureusement observé sur le théâtre de sa nation, et dit que le langage de la comédie anglaise est celui de la débauche, et non de la bonne compagnie. M. Muralt, dans ses Lettres sur les Français et les Anglais, indique le théâtre comme une des principales causes de la corruption des mœurs à Londres; il dit que la comédie n'y ressemble en rien à celle des autres nations, et que c'est une école dans laquelle les deux sexes apprennent à se familiariser avec le vice, dont on y fait toujours un objet de pure plaisanterie. « Quand aux comédies, « les Anglais n'en ont point, dit l'ingénieux Diderot, « dans ses Observations sur la poésie dramatique; ce « sont des satires qu'ils ont à la place; satires, il est « vrai, pleines de force et de gaîté, *mais sans mœurs « et sans goût.* » Ne nous étonnons donc point que lord Kaimes, dans ses Élémens de critique, se soit exprimé au sujet de l'indécence de la comédie anglaise en termes beaucoup plus forts que ceux dont je me suis servi. Voici comme il termine sa sortie violente:

« Combien devraient nous paraître odieux ces écrivains « qui répandent ainsi l'infection du vice parmi leurs « concitoyens; qui, en corrompant et en défigurant « leurs semblables, tournent injurieusement contre « leur créateur les talens qu'ils ont reçu de lui! Si les « comédies de Congrève ne furent pas à ses derniers « momens l'objet de ses plus cuisans remords, c'est « qu'il avait perdu toute espèce de sentiment ver- « tueux. » (Vol. 1, pag. 57.)

Je me trouve heureux, toutefois, de pouvoir faire remarquer que depuis quelques années la comédie anglaise a éprouvé une réformation sensible. Nous avons eu honte enfin de ne nous réunir que pour nous amuser du spectacle indécent de quelques caractères dépravés; et celles de nos dernières pièces qui ont eu le plus de succès sont purgées des scènes licencieuses et des rôles dégoûtans de la comédie plus ancienne. Si elles n'ont pas l'esprit, l'aisance et le comique des pièces de Congrève et de Farquhar, il faut du moins les louer de ce qu'elles n'ont rien qui puisse offenser la morale et la vertu.

Nous sommes incontestablement redevables de cette réforme au théâtre français, qui non-seulement fut toujours plus correct et plus chaste que le nôtre, mais qui, depuis quelques années, a produit un genre de comédie plus grave et plus élevé qu'aucun de ceux dont j'ai déjà parlé. Ce genre de comédie sérieuse ou touchante, et à laquelle ses adversaires ont donné le nom de *comédie larmoyante*, n'est pas d'invention moderne. Plusieurs pièces de Térence, et particulière-

ment l'Andrienne, rentrent dans cette classe; et comme nous savons que Térence a copié Ménandre, il est probable que tel était aussi le caractère des comédies de ce dernier. Il n'exclut ni la gaîté ni le ridicule; mais le principal but de l'auteur qui le traite est de faire naître des situations touchantes, de s'adresser au cœur, et d'émouvoir la sensibilité par des incidens d'un grand intérêt; il cherche à plaire, moins par les rires qu'il excite, que par les pleurs de joie ou d'attendrissement qu'il fait verser.

En anglais, la comédie des Amans sincères (*Consciours Lovers*), par Steele, est de ce genre; et le public l'a toujours vue avec plaisir. Les Français en ont plusieurs d'un très-grand mérite; telles sont Mélanide et le Préjugé à la mode, de La Chaussée; le Père de Famille, de Diderot; Cénie, de madame de Graffigny; Nanine et l'Enfant prodigue, de Voltaire.

Lorsque ce genre de composition parut en France, il fut entre les critiques le sujet d'une violente controverse. On le présentait comme une innovation dangereuse que rien ne pouvait justifier. Ce n'est point une comédie, disait-on, car il n'a pour objet ni de faire rire, ni de saisir le ridicule. Ce n'est point une tragédie, car il ne produit point les mêmes impressions. Comment faudra-t-il donc l'appeler? ou sur quoi se fonde-t-on pour le ranger parmi les compositions dramatiques? Ces questions étaient fort oiseuses, et appuyées sur des mots et des distinctions qui appartiennent sans doute à l'art de la critique, mais par lesquels on n'a jamais prétendu fixer, d'une manière invariable, les limites de

chaque espèce de composition. Assurément il n'est pas nécessaire que toutes les comédies soient faites d'après un même modèle; les unes peuvent être très-gaies, d'autres fort sérieuses, quelques-unes peuvent réunir ces deux caractères; et toutes, lorsqu'elles sont traitées avec talent, peuvent offrir, suivant les différens goûts, des récréations à la fois agréables et utiles (1). La comédie touchante et sérieuse n'a aucun droit à posséder uniquement le théâtre à l'exclusion de la gaîté et du ridicule; mais en lui donnant un rang convenable, en y observant avec soin la vraisemblance, en écartant toute situation romanesque, elle peut former un genre de composition dramatique plein de charme et d'intérêt. Si quelquefois elle est insipide et ennuyeuse, c'est plutôt à l'auteur qu'il faut l'attribuer qu'à la nature même de la composition, qui admet l'enjouement et la vivacité.

En général, quelque forme que prenne la comédie, qu'elle soit gaie ou sérieuse, on peut toujours la regarder comme une marque des progrès de la société vers la civilisation perfectionnée, lorsque des représentations théâtrales, faites pour amuser le public, sont purgées de toute immoralité. Si les bouffonneries

---

(1) « Il y a beaucoup de très-bonnes pièces où il ne règne « que de la gaîté; d'autres toutes sérieuses; d'autres mélan- « gées; d'autres où l'attendrissement va jusqu'aux larmes. Il « ne faut donner exclusion à aucun genre, et si l'on me de- « mandait quel genre est le meilleur, je répondrais : Celui « qui est le mieux traité. » (VOLTAIRE.)

licencieuses d'Aristophane amusèrent un temps les Grecs, leur goût devint dans la suite et plus chaste et plus juste; et nous pouvons croire avoir fait les mêmes progrès lorsque nous voyons le public recevoir avec faveur des compositions dramatiques du même genre et du même esprit que celles qui, au temps de Ménandre et de Térence, faisaient les délices des Grecs et des Romains.

FIN DU COURS DE RHÉTORIQUE ET DE BELLES-LETTRES.

OPINIONS

DES

LITTÉRATEURS FRANÇAIS

SUR

LES PRINCIPALES QUESTIONS DE LITTÉRATURE

DISCUTÉES PAR H. BLAIR.

le style ne paraît pas avoir été faite par les littérateurs français, et cependant elle est de quelque importance. On doit en effet considérer les objets sublimes, ceux qui, par leur nature, produisent sur notre âme une impression vive et profonde, comme les sources du sublime dans le style; car il n'y a de style sublime que celui qui nous fait éprouver une impression analogue à celle que produiraient les objets décrits s'ils étaient devant nos yeux. Notre critique range dans la classe du sublime dans les objets celui qui a sa source dans l'exercice de nos facultés intellectuelles, dans nos propres affections, ou dans les actions de nos semblables, parce que l'émotion qu'il nous fait sentir est la même, c'est-à-dire que nous sommes également confondus d'étonnement et d'admiration à la vue d'un grand objet et d'une belle action, d'un objet terrible et d'une pensée sortie d'une âme en proie à quelque agitation violente. Les objets sont la source des pensées sublimes, le style sublime est l'expression de ces pensées. *Si l'objet qui s'offre à notre vue ou tombe sous quelques-uns de nos sens ne peut faire naître en nous des idées grandes, élevées, imposantes, idées auxquelles nous avons donné le nom de sublimes, quelque belle qu'en soit la description, jamais elle ne sera empreinte de ce noble caractère.* L'étendue, la grandeur, les ténèbres, la solitude, le silence, le mouvement, le bruit, sont les élémens du sublime dans les objets inanimés; l'héroïsme, l'élévation, la magnanimité, le désintéressement, le mépris du

danger, de la mort, constituent le sublime dans les affections; et les descriptions sublimes sont celles dont les expressions ont tant de vérité, de force, d'énergie, qu'elles remplissent notre âme des impressions que lui font éprouver les objets sublimes. Le style de ces descriptions est ce qu'on doit appeler le *style sublime*. Une tempête est dans la nature un objet sublime; toutes les circonstances qui l'accompagnent, le mugissement des flots, le tonnerre, les éclairs, sont sublimes : si un vaisseau battu par la tempête est sur le point de périr, on entend les cris des matelots effrayés, le sifflement des cordages, et l'impression de terreur est portée à son comble. Virgile a décrit cette tempête :

Venti, velut agmine facto,
Quà data porta ruunt, et terras turbine perflant.
Incubuêre mari, totumque à sedibus imis
Unà Eurus Notusque ruunt, creberque procellis
Africus, et vastos volvunt ad littora fluctus.
Insequitur clamorque virûm, stridorque rudentûm :
Eripiunt subitò nubes cœlumque diemque
Teucrorum ex oculis : ponto nox incubat atra.
Intonuêre poli, et crebris micat ignibus æther,
Præsentemque viris intentant omnia mortem.

Voilà une description sublime, voilà du style sublime.

Médée est en horreur à son pays et à son époux, mais elle se sent au-dessus de tous les malheurs qui peuvent l'accabler; voilà le sublime dans les

affections; Corneille l'a exprimé par un mot sublime :

Dans un si grand revers que vous reste-t-il?
Moi!
Moi, dis-je; et c'est assez.

Le sublime dans les affections est celui qui s'exprime de lá manière la plus simple; un mot ou deux suffisent; il se présente à l'âme avec la rapidité de l'éclair, il doit être traduit avec la même rapidité; quelquefois même le silence en est l'expression la plus énergique. Bussi-Leclerc, fameux ligueur, se présente au parlement, suivi de ses satellites; il ordonne aux magistrats de rendre un arrêt contre les droits de la maison de Bourbon, ou de le suivre à la Bastille; aucun ne lui répond, et tous se lèvent pour le suivre. Dans Sophocle, OEdipe, à qui l'on amène les enfans qu'il a eus de sa mère, leur tend les bras, et leur dit : «Approchez, embrassez votre...» Il n'achève pas; le sublime est dans l'horreur qu'OEdipe éprouve à la vue des fruits de son mariage incestueux; l'expression sublime est dans la réticence.

Voici comme Marmontel a traité l'article sublime dans ses Élémens de littérature; il n'a eu en vue que le sublime dans le style ou dans les descriptions.

«Ce qu'on appelle le style sublime appartient aux grands objets, à l'essor le plus élevé des sentimens et des idées. Que l'expression réponde à

la pensée, elle en a la sublimité. Supposez donc aux pensées un haut degré d'élévation; si l'expression est juste, le style est sublime; si le mot le plus simple est aussi le plus clair et le plus sensible, le sublime sera dans la simplicité; si le terme figuré embrasse mieux l'idée et la présente plus vivement, le sublime sera dans l'image. » — « Tout était Dieu, excepté Dieu même. » (BOSSUET.) Voilà le sublime dans le simple : « L'univers allait « s'enfonçant dans les ténèbres de l'idolâtrie. » (BOSSUET.) Voilà le sublime dans le figuré.

Il n'y a point de style sublime, a dit un philosophe de nos jours; *c'est la chose qui doit l'être. Et comment le style pourrait-il être sublime sans elle, ou plus qu'elle?* En effet, de grands mots et de petites idées ne font jamais que de l'enflure : la force de l'expression s'évanouit, si la pensée est trop faible ou trop légère pour y donner prise :

Ventus ut amittis vires, nisi robore densæ
Occurrant sylvæ, spatio diffusus inani.

(LUCRET.)

« De ce sublime constant et soutenu, qui peut régner dans un poëme comme dans un morceau d'éloquence, on a voulu, en abusant de quelques passages de Longin, distinguer un sublime instantané, qui frappe, dit-on, comme un éclair; on prétend même que c'est là le caractère du vrai sublime, et que la rapidité lui est si naturelle, qu'un mot de plus l'anéantirait. On en cite quel-

ques exemples, que l'on ne cesse de répéter, comme le mot de Médée, le *qu'il mourût* du vieil Horace, la réponse de Porus *en roi*, le blasphème d'Ajax, le *fiat lux* de la Genèse; encore n'est-on pas d'accord sur l'importante question, si tel ou tel de ces traits est sublime. Laissons là ces disputes de mots.

« Tout ce qui porte une idée au plus haut degré possible d'étendue et d'élévation; tout ce qui se saisit de notre âme et l'affecte si vivement, que sa sensibilité, réunie en un point, laisse toutes ses facultés comme interdites et suspendues; tout cela, dis-je, soit qu'il opère successivement ou subitement, est le sublime dans les choses; et le seul mérite du style est de ne pas les affaiblir, de ne pas nuire à l'effet qu'elles produiraient seules, si les âmes se communiquaient sans l'entremise de la parole.

« *Homines ad deos nullâ re propiùs accedunt quàm salutem hominibus dando.* (Cic.) Il y a peu de pensées plus simplement exprimées, et certainement il y en a peu d'aussi sublimes que celles-là; et celle-ci, qui en est le développement, est sublime encore : « Il est au pouvoir du plus vil, « comme du plus féroce des animaux, d'ôter la « vie; il n'appartient qu'aux dieux et qu'aux rois « de l'accorder. » Cette maxime d'Aristote : « Pour « n'avoir pas besoin de société, il faut être un « Dieu ou une brute, » est encore sublime dans la pensée, quoique très-simple dans l'expression.

« Dans le Macbeth de Shakespeare, on annonce

à Macduff que son château a été pris, et que Macbeth a fait massacrer sa femme et ses enfans. Macduff tombe dans une douleur morne : son ami veut le consoler, il ne l'écoute point; et, méditant sur le moyen de se venger de Macbeth, il ne dit que ces mots terribles : *Il n'a point d'enfans.*

« En général, comme le sublime est communément une perception rapide, lumineuse et profonde, un résultat soudainement saisi de sentimens ou de pensées, il est bien plus dans ce qu'il fait entendre que dans ce qu'il exprime; c'est quelquefois le vague et l'immensité de la pensée ou de l'image qui en fait la force et la sublimité. Telle est cette peinture de l'état du pécheur après sa mort : « N'ayant que son péché entre Dieu et lui, et se « trouvant de toutes parts environné de l'éternité. » (Larue.) Telle est cette belle expression de Bossuet, déjà citée, pour peindre le règne de l'idolâtrie: « Tout était Dieu, excepté Dieu même ; » tel est l'*erravit sine voce dolor*, et le *nec se Roma ferens* de la Pharsale; tel est l'*utinam timerem !* d'Andromaque, et cette réponse encore plus belle de la Mérope de Maffei :

O Cariso, non avrian giammai gli dei
Cio commendato ad una madre.

« Dans un voyage de Pinto, je me souviens d'avoir lu ce récit terrible d'un naufrage : « Au milieu « d'une nuit orageuse, nous aperçûmes, dit-il, à « la lueur des éclairs, un autre vaisseau qui,

« comme nous, luttait contre la tempête; tout à
« coup, dans l'obscurité, nous entendîmes un cri
« épouvantable; et puis nous n'entendîmes plus
« rien que le bruit des vents et des flots. »

« Quelquefois même le sublime se passe de paroles; la seule action peut l'exprimer : le silence alors ressemble au voile qui, dans le tableau de Thimante, couvrait le visage d'Agamemnon; ou ces feuillets déchirés par la Muse de l'histoire, dans le fameux tableau de Chantilly. C'est par le silence que, dans les enfers, Ajax répond à Ulysse, et Didon à Énée; et c'est l'expression la plus sublime de l'indignation et du mépris. Cela prouve que le sublime n'est pas dans les mots : l'expression y peut nuire sans doute, mais elle n'y ajoute jamais. On dira que plus elle est serrée, plus elle est frappante; j'en conviens, et l'on en doit conclure que la précision est du style sublime, comme du style énergique et pathétique en général; mais la précision n'exclut pas les gradations, les développemens, qui font eux-mêmes quelquefois le sublime. Lorsque les idées présentent le plus haut degré concevable d'étendue et d'élévation, et que l'expression le soutient, ce n'est plus un mot qui est sublime, c'est une suite de pensées, comme dans cet exemple : « Tout ce que nous voyons du monde
« n'est qu'un trait imperceptible dans l'ample sein
« de la nature; nulle idée n'approche de l'étendue
« de ses espaces; nous avons beau enfler nos con-
« ceptions, nous n'enfantons que des atomes au
« prix de la réalité des choses; c'est une sphère

« infinie dont le centre est partout, et la circonfé-
« rence nulle part. » (PASCAL.)

« On cite comme sublime, et avec raison, le *qu'il mourût* du vieil Horace; mais on ne fait pas réflexion que ces mots doivent leur force à ce qui les précède; la scène où ils sont placés est comme une pyramide dont ils couronnent le sommet. On vient annoncer au vieil Horace que, de ses trois fils, deux sont morts, et l'autre a pris la fuite; son premier mouvement est de ne pas croire que son fils ait eu cette lâcheté :

Non, non, cela n'est point, on vous trompe, Julie;
Rome n'est point sujette, ou mon fils est sans vie;
Je connais mieux mon sang; il sait mieux son devoir.

« On l'assure que, se voyant seul, il s'est échappé du combat; alors à la confiance trompée succède l'indignation :

Et nos soldats trahis ne l'ont point achevé!

« Camille, présente à ce récit, donne des larmes à ses frères :

HORACE.

Tout beau, ne les pleurez pas tous;
Deux jouissent d'un sort dont leur père est jaloux.
Que des plus nobles fleurs leur tombe soit couverte;
La gloire de leur mort m'a payé de leur perte.....
Pleurez l'autre, pleurez l'irréparable affront
Que sa fuite honteuse imprime à notre front;
Pleurez le déshonneur de toute notre race,
Et l'opprobre éternel qu'il laisse au nom d'Horace.

JULIE.

Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?

HORACE.

Qu'il mourût.

« Ce qui est sublime dans cette scène, ce n'est pas seulement cette réponse, c'est toute la scène, c'est la gradation des sentimens du vieil Horace, et le développement de ce grand caractère, dont le *qu'il mourût* n'est qu'un dernier éclat.

« On voit, par cet exemple, ce qui distingue les deux genres du sublime, ou plutôt ce qui les réunit en un seul.

« On attache communément l'idée du sublime à la grandeur physique des objets, et quelquefois elle y contribue; mais ce n'est que par accident, et en vertu de nouveaux rapports, ou d'un caractère singulier et frappant que l'imagination ou le sentiment leur imprime; leur point de vue habituel n'a rien d'étonnant ni pour l'âme ni pour l'imagination; la familiarité des prodiges de la nature les a tous avilis; et dans une description qui réunirait tous les grands phénomènes du ciel et de la terre, il serait très-possible qu'il n'y eût pas un mot de sublime.

« Ce qui, du côté de l'expression, est le plus favorable au sublime, c'est l'énergie et la précision; ce qui lui répugne le plus, c'est l'abondance et l'ostentation de parole.

« En éloquence on a distingué le sublime, le simple et le tempéré, ou, comme disaient les Grecs, l'abondant, le grêle et le médiocre. Dans l'un, se

déploient toutes les pompes de l'éloquence; dans l'autre, c'est le langage nu de la raison et du sentiment; dans le troisième, une beauté noble et modeste, une parure ménagée et décente. Au premier appartient la grandeur des pensées, la majesté de l'expression, la véhémence, la fécondité, la richesse, la gravité, les grands mouvemens pathétiques; tantôt avec une austérité triste, une âpreté sauvage et dédaigneuse de toute espèce d'élégance; tantôt avec un soin industrieux de polir, d'arrondir les formes du discours. « Nam et « grandiloqui, ut ita dicam, fuerunt, cum amplâ « et sententiarum gravitate, et majestate verbo- « rum, vehementes, varii, copiosi, graves, ad per- « movendos et convertendos animos instructi et « parati : quod ipsum alii asperâ, tristi, horridâ « oratione, neque perfectâ, neque conclusâ; alii « lævi, et instructâ, et terminatâ. » (Cic. *Orat.*)

« Le second s'attache, au contraire, à la finesse, à la justesse d'une expression châtiée et subtile, où les mots pressent la pensée et la rendent avec clarté; satisfait de tout éclaircir, il n'amplifie et n'agrandit rien; et dans ce genre, les uns déguisent leur adresse sous un air d'ignorance et de grossièreté; les autres, pour cacher leur indigence, affectent un air d'enjouement, et se parent de quelques fleurs. « Et contrà, tenues, acuti, omnia do- « centes, et dilucidiora, non ampliora facientes, « subtili quâdam et pressâ oratione limati; in « eodemque genere alii callidi, sed impoliti, et « consultò rudium similes et imperitorum; alii in

« eâdem jejunitate concinniores, id est faceti,
« florentes etiam et leviter ornati. » (Cic. *Orat.*)

« Le troisième n'a ni la force et l'élévation du premier, ni la subtilité du second; il participe de l'un et de l'autre; et, d'un cours uni et soutenu, il coule sans rien avoir qui le distingue que la facilité et l'égalité; seulement, çà et là, il se permet quelques reliefs dans l'expression et la pensée, dont il se fait de légers ornemens. « Est
« autem quidam interjectus, inter hos medius, et
« quasi temperatus, nec acumine posteriorum,
« nec fulmine utens superiorum, in neutro excel-
« lens, utriusque particeps..... isque uno tenore,
« ut aiunt, in dicendo fluit, nihil afferens præter
« facilitatem et æquabilitatem.... omnemque ora-
« tionem, ornamentis modicis verborum senten-
« tiarumque distinguit. » (Cic. *Orat.*)

« Le premier de ces trois genres était celui de Démosthènes; il a été souvent celui de Cicéron; il est celui de Bossuet.

« Écoutons Longin parlant de Démosthènes. Après lui avoir reproché ses défauts, comme d'être mauvais plaisant, de ne pas bien peindre les mœurs, de n'être point étendu dans son style (ce qui n'est pas un vice dans un fort raisonneur), d'avoir quelque chose de dur (ce qui, dans Démosthènes comme dans Bossuet, tient peut-être au caractère d'une expression brusque et forte), de n'avoir ni pompe ni ostentation (ce qui est un éloge plutôt qu'une critique); « Démosthènes, ajoute Longin,
« ayant ramassé en soi toutes les qualités d'un

« orateur véritablement né pour le sublime, et
« entièrement perfectionné par l'étude, ce ton de
« majesté et de grandeur, ces mouvemens animés,
« cette fertilité, cette adresse, cette promptitude, et
« ce qu'on doit surtout estimer en lui, cette véhé-
« mence, dont jamais personne n'a su approcher;
« par toutes ces grandes qualités, que je regarde
« en effet comme autant de rares présens qu'il
« avait reçus des dieux, et qu'il ne m'est pas permis
« d'appeler des qualités humaines, il a effacé tout
« ce qu'il y a eu d'orateurs célèbres dans tous les
« siècles, les laissant comme abattus et éblouis, pour
« ainsi dire, de ses tonnerres et de ses éclairs.....»
Et certainement il est plus aisé d'envisager fixement, et les yeux ouverts, les foudres qui tombent du ciel, que de n'être point ému des violentes passions qui règnent en foule dans ses ouvrages.

C'est là, dans son plus haut degré, le sublime de l'éloquence; étonner, enlever, transporter l'âme des auditeurs, les ébranler, les terrasser, ou par des coups imprévus et soudains, ou par la force et la rapidité d'une impulsion qui va croissant, jusqu'à cette impétuosité entraînante à laquelle rien ne résiste; bouleverser l'entendement, dominer, maîtriser la volonté, contraindre l'inclination, la passion même, la gourmander, si j'ose le dire, et tour à tour la forcer d'obéir au frein ou à l'éperon, comme un cheval fougueux que dompterait un maître habile; voilà les fonctions du sublime. Il sera aisé de le reconnaître

partout où il se trouvera, même inculte, agreste, sauvage : *asperâ, tristi, horridâ oratione.*

« Lamotte, en définissant le sublime, y a demandé de l'élégance et de la précision. Le sage Rollin a très-bien observé que l'élégance y est inutile, quelquefois nuisible; et que la précision, nécessaire à un mot sublime, est absolument le contraire de ces beaux développemens d'où résulte la sublimité d'un discours. Il n'y a point d'élégance dans le *fiat lux;* il n'y a point de précision, comme l'entend Lamotte, dans la dernière partie de la Milonienne. »

Langue anglaise.

Tome I, page 181.

Il est assez curieux de placer à côté de l'éloge que fait Blair de l'abondance, de la richesse et de l'harmonie de sa langue, la critique qu'en fait La Harpe, qui lui reproche, au contraire, son extrême pauvreté, et la dureté et la bizarrerie de sa prononciation.

« L'anglais, qui serait presque à moitié français,
« si son inconcevable prononciation ne le séparait
« de toutes les langues du monde, et ne rendait
« applicable à son langage le vers que Virgile appli-
« quait autrefois à sa position géographique :

Et penitùs toto divisos orbe Britannos,

Les Bretons séparés du reste de la terre;

« l'anglais est encore plus chargé que nous « d'auxiliaires, de particules, d'articles et de pro- « noms. Il conjugue encore bien moins que nous; « ses modes sont infiniment bornés. Il n'a point « de temps conditionnel. Il ne saurait dire, *je fe-* « *rais, j'irais*, etc. Il faut alors qu'il mette au- « devant du verbe un signe qui réponde à l'un de « ces quatre mots, *je voudrais, je devrais, je pour-* « *rais* ou *j'aurais à*. On ne peut nier que ces signes, « répétés sans cesse, et sujets même à l'équivoque, « ne soient d'une pauvreté déplorable, et ne res- « semblent à la barbarie. Mais ce qui, pour tout « autre que les Anglais, porte bien évidemment « ce caractère, c'est le vice capital de leur pronon- « ciation, qui semble heurter les principes de l'ar- « ticulation humaine. Celle-ci doit toujours tendre « à décider, à fixer la nature des sons, et c'est « l'objet et l'invention des voyelles, qui ne sau- « raient jamais frapper trop distinctement l'oreille. « Mais que dire d'une langue chez qui les voyelles « mêmes, qui sont les élémens de toute prononcia- « tion, sont si souvent indéterminées, chez qui « tant de syllabes sont à moitié brisées entre les « dents, ou viennent mourir en sifflant sur le bord « des lèvres? L'Anglais, dit Voltaire, gagne deux « heures par jour sur nous, en mangeant la moitié « des mots. Je ne crois pas que les Anglais fassent « grand cas de ces reproches, parce qu'une langue « est toujours assez bonne pour ceux qui la par- « lent depuis leur enfance; mais aussi vous trou- « verez mille Anglais qui parlent passablement

« français, sur un Français en état de parler bien « anglais; et cette disproportion, entre deux peu- « ples liés aujourd'hui par un commerce si con- « tinu et si rapproché, a certainement pour cause « principale l'étrange bizarrerie de la pronon- « ciation.

« Au reste, malgré l'indécision de leurs voyelles « et l'entassement de leurs consonnes, ils préten- « dent bien avoir leur harmonie tout comme d'au- « tres, et il faut les en croire, pourvu qu'ils nous « accordent, à leur tour, que cette harmonie n'existe « que pour eux. Ils ont d'ailleurs des avantages « qu'on ne peut, ce me semble, leur contester. « L'inversion est permise à leur poésie, à peu près « au même degré qu'à celle des Italiens, c'est- « à-dire beaucoup moins qu'aux Latins et aux « Grecs. Leurs constructions et leurs formes poé- « tiques sont plus hardies et plus maniables que « les nôtres. Ils peuvent employer la rime ou s'en « passer, et hasarder beaucoup plus que nous dans « la création des termes nouveaux. Pope est celui « qui a donné à leurs vers le plus de précision, et « Milton le plus d'énergie. »

Du Langage figuré.

Tome I, page 280.

Marmontel a donné, dans ses Élémens de littérature, une dissertation fort intéressante sur les figures du langage, sur leur origine et leur usage;

il les a rassemblées avec beaucoup d'esprit dans un discours de quelques lignes, qu'il met dans la bouche d'un homme du peuple en colère contre sa femme.

« Presque tout est figuré dans la partie morale « et métaphysique des langues; et comme le Bour- « geois gentilhomme faisait de la prose sans le « savoir; sans le savoir aussi, et sans nous en aper- « cevoir, nous faisons continuellement des figures « de mots et des figures de pensées.

« Le moyen, par exemple, de parler de l'action, « des facultés, des qualités de l'âme, de ses affec- « tions, sans y employer des mots primitivement « inventés pour exprimer les objets sensibles? « Lorsqu'on s'est fait des idées abstraites, et que « d'une foule de perceptions, transmises par les « sens et isolées à leur naissance, on a formé suc- « cessivement le système de la pensée, on ne s'est « pas fait une nouvelle langue pour exprimer cha- « cune de ces conceptions. On a pris, au besoin, « et par analogie, l'expression de l'objet qui tom- « bait sous les sens, et l'on en a revêtu l'idée pour « laquelle on manquait de terme. Cet usage des « métaphores, ou translation de mots, est devenu « si familier, si naturel par l'habitude, que Rollin, « en recommandant de ne pas s'en servir trop fré- « quemment, en a fait une à chaque ligne. Il est « vrai qu'il ne comptait pas celles qui avaient passé « dans la langue usuelle, et en effet celles-ci sont « au nombre des mots simples et primitifs.

« L'indigence a donc été la première cause de

« ces translations de mots, dont on a fait un orne-
« ment de luxe.

« La négligence et la commodité ont fait prendre « un mot pour un autre, comme la cause pour « l'effet, le signe pour la chose, l'instrument pour « l'ouvrage, etc. Ainsi l'on dit qu'un homme est « dans le vin, pour dire qu'il est dans l'ivresse; on « dit la plume et le pinceau, pour l'écriture et la « peinture; on dit la charrue et l'épée, pour le « labourage et la guerre; on dit des voiles pour « des vaisseaux, et cela s'appelle métonymie. On « fait donc une métonymie en disant tant par « tête, tant par homme, tant par feu, tant par « maison, tant de charrues pour tant de terre; car « métonymie, en français, veut dire changement « de nom.

« Est venue ensuite la délicatesse, qui, pour « adoucir des idées indécentes ou déplaisantes, a « évité le mot obscène, le mot dur et choquant, et « a pris un détour. C'est ainsi qu'on a dit avoir « vécu, pour être mort; n'être pas jeune, pour « être vieux; qu'on dit d'un homme qu'il a Églé, « qu'il vit avec Glycère, qu'il est bien avec Sem- « pronie, qu'il a séduit, charmé Lucrèce, qu'il a « désarmé sa rigueur, qu'il en a triomphé, etc. « C'est ce qu'on appelle euphémisme, ou vulgai- « rement beau langage.

« La paresse, ou l'impatience de s'exprimer en « peu de mots, a introduit l'ellipse. Elle a aussi « fait qu'on est convenu de s'entendre lorsqu'on « dirait, en parlant des espèces collectivement

« prises, l'homme, le cheval, le lion, le chêne, « la vigne, l'ormeau; lorsqu'on dirait, en parlant « des peuples, le Français, l'Anglais, le Germain, « la Seine, le Tibre, l'Euphrate; ou lorsqu'en par- « lant des armées, on ne ferait que nommer leur « général, ou l'état, ou le roi qu'elles auraient « servi. César défit Pompée; Rome conquit le « monde; Louis XIV prit Namur. Ce tour s'appelle « synecdoque, réunion de tous en un seul.

« Les figures de pensées ne sont guère moins « familières; ce sont, pour ainsi dire, les attitudes, « les mouvemens de l'esprit et de l'âme; et comme « l'âme et l'esprit en action varient, sans s'en aper- « cevoir, leurs mouvemens et leurs attitudes, et « d'autant plus qu'ils sont plus libres et plus vive- « ment affectés, il a dû naturellement arriver ce « que le philosophe Dumarsais a observé dans son « livre des Tropes, que les figures de rhétorique « ne sont nulle part si communes que dans les « querelles des halles. Essayons de les réunir toutes « dans le langage d'un homme du peuple; et pour « l'animer, supposons qu'il est en colère contre sa « femme.

« Si je dis oui, elle dit non; soir et matin, nuit « et jour elle gronde (antithèse). Jamais, jamais de « repos avec elle.(répétition). C'est une furie, un « démon (hyperbole). Mais, malheureuse, dis-moi « donc (apostrophe), que t'ai-je fait (interroga- « tion)? O ciel! quelle fut ma folie en t'épousant « (exclamation)! Que ne me suis-je plutôt noyé « (optation)! Je ne te reprocherai ni ce que tu me

« coûtes, ni les peines que je me donne pour y « suffire (prétérition); mais, je t'en prie, je t'en « conjure, laisse-moi travailler en paix (obsécra- « tions), ou que je meure, si.... Tremble de me « pousser à bout (imprécation et réticence). Elle « pleure! Ah, la bonne âme! Vous allez voir que « c'est moi qui ai tort (ironie). Eh bien! je sup- « pose que cela soit. Oui, je suis trop vif, trop « sensible (concession). J'ai souhaité cent fois que « tu fusses laide. J'ai maudit, détesté ces yeux per- « fides, cette mine trompeuse qui m'avait affolé « (astéisme ou louange en reproche). Mais dis- « moi si par la douceur il ne vaudrait pas mieux « me ramener (communication). Nos enfans, nos « amis, nos voisins, tout le monde nous voit faire « mauvais ménage (énumération); ils entendent « tes cris, tes plaintes, les injures dont tu m'ac- « cables (accumulation); ils t'ont vue les yeux « égarés, le visage en feu, la tête échevelée, me « poursuivre, me menacer (description), ils en « parlent avec frayeur : la voisine arrive, on le lui « raconte; le passant écoute, et va le répéter (hy- « potypose). Ils croiront que je suis un méchant, « un brutal, que je te laisse manquer de tout, que « je te bats, que je t'assomme (gradation). Mais « non, ils savent bien que je t'aime, que j'ai bon « cœur, que je désire de te voir tranquille et con- « tente (correction). Va, le monde n'est pas in- « juste; le tort reste à celui qui l'a (sentence). « Hélas! ta pauvre mère m'avait tant promis que « tu lui ressemblerais. Que dirait-elle? que dit-

« elle? car elle voit ce qui se passe. Oui, j'espère « qu'elle m'écoute, et je l'entends qui te reproche « de me rendre malheureux. Ah! mon pauvre « gendre! dit-elle, tu méritais un meilleur sort « (prosopopée).

« Voilà toute la théorie des rhéteurs sur les « figures de pensées, mise en pratique sans aucun « art; et ni Aristote, ni Carénade, ni Quintilien, « ni Cicéron lui-même n'en savaient davantage. Ce « sont des armes que la nature nous a mises dans « les mains pour l'attaque et pour la défense. « L'homme passionné s'en sert aveuglément et par « instinct; le déclamateur s'en escrime; l'homme « éloquent a l'avantage de les manier avec force, « adresse et prudence, et de s'en servir à propos. »

Du Style.

Tome II, page 29.

Il doit toujours exister un rapport très-intime entre le style et la tournure générale de l'esprit d'un homme; il prend le caractère des sentimens et de l'expression que leur donne naturellement celui qui écrit.

Écoutons Buffon développant la même idée, et nous parlant de l'importance du style.

« Le style n'est que l'ordre et le mouvement « qu'on met dans ses pensées. Si on les enchaîne « étroitement, si on les serre, le style devient « ferme, nerveux et concis; si on les laisse se suc-

« céder lentement, et ne se joindre qu'à la faveur « des mots, quelque élégans qu'ils soient, le style « sera diffus, lâche et traînant... Les ouvrages bien « écrits seront les seuls qui passeront à la postérité. « La quantité des connaissances, la singularité des « faits, la nouveauté même des découvertes ne « sont pas de sûrs garans de l'immortalité; si les « ouvrages qui les contiennent ne roulent que sur « de petits objets, s'ils sont écrits sans goût, sans « noblesse, sans génie, ils périront, parce que les « connaissances, les faits et les découvertes s'enlè- « vent aisément, se transportent, et gagnent même « à être mises en œuvre par des mains plus habiles. « Ces choses sont hors de l'homme, le style est « l'homme même : le style ne peut donc ni s'en- « lever, ni se transporter, ni s'altérer; s'il est « élevé, noble, sublime, l'auteur sera également « admiré dans tous les temps. »

Démosthènes, Cicéron.

Tome II, page 102.

« Les critiques ont fait du parallèle entre Cicéron et Démosthènes un sujet de nombreuses discussions. »

Les critiques de toutes les nations, et dans tous les temps, ont aimé à comparer ces deux grands orateurs; et, suivant leur goût pour l'éloquence mâle, vigoureuse et concise, ou pour l'éloquence douce, gracieuse, insinuante, ils ont donné la

préférence tantôt à Démosthènes, tantôt à Cicéron; mais tout en avouant cette préférence, ils n'ont pu s'empêcher de payer à celui des deux qui n'en était pas l'objet un juste tribut d'admiration. Blair remarque que les Français paraissent goûter davantage Cicéron; et en effet nos hommes de lettres les plus distingués, si l'on en excepte Fénelon, ont fait pencher la balance de son côté. Voltaire dit que *les lumières que nous avons acquises nous ont appris à ne lui comparer aucun des hommes qui se sont mêlés du gouvernement, ou qui ont prétendu à l'éloquence.*

La Harpe partage l'opinion de Voltaire; il la motive en homme judicieux, en critique profond. « Je crois, dit-il, qu'il serait difficile de réduire en « démonstration la préférence qu'on peut donner « à l'orateur de Rome ou à celui d'Athènes. C'est « ici que le goût raisonné n'a plus de mesure « bien certaine, et qu'il faut s'en rapporter au « goût senti. Quand le talent est dans un si haut « degré de part et d'autre, on ne peut plus dé- « cider, on ne peut que choisir : car enfin cha- « cun peut suivre son penchant, pourvu qu'il ne « le donne pas pour règle ; et loin de mettre, « comme on fait trop souvent, la moindre humeur « dans ces sortes de discussions, il faut seule- « ment se réjouir qu'il y ait dans tous les arts des « hommes assez supérieurs pour qu'on ne puisse « pas s'accorder sur le droit de primauté. Et qu'im- « porte, en effet, qui soit le premier, pourvu qu'il « faille encore admirer le second? Je les admire

« donc tous les deux; mais je demande qu'il me « soit permis, sans offenser personne, d'aimer « mieux Cicéron. Il me paraît l'homme le plus « naturellement éloquent qui ait existé, et je ne le « considère ici que comme orateur; je laisse à part « ses écrits philosophiques et ses lettres : j'en « parlerai ailleurs; mais n'eût-il laissé que ses ha- « rangues, je le préférerais à Démosthènes, non « que je mette rien au-dessus du *Plaidoyer pour la* « *couronne* de ce dernier, mais ses autres ouvrages « ne me paraissent pas, en général, de la même « hauteur; ils ont de plus une sorte d'uniformité « de ton qui tient peut-être à celle des sujets; car « il s'agit presque toujours de Philippe. Cicéron « sait prendre tous les tons, et je ne saurais, sans « ingratitude, refuser mon suffrage à celui qui me « donne tous les plaisirs. Ce n'est pas qu'il me « paraisse non plus sans défauts; il abuse quel- « quefois de la facilité qu'il a d'être abondant; il « lui arrive de se répéter; mais ce n'est pas comme « Sénèque, dont chaque répétition d'idées est un « nouvel effort d'esprit : on pourrait dire de Cicé- « ron qu'il déborde quelquefois, parce qu'il est « trop plein. Ses répétitions ne nous fatiguent « point, parce qu'elles ne lui ont pas coûté. Il est « toujours si naturel et si élégant, qu'on ne sait ce « qu'il faudrait retrancher : on sent seulement « qu'il y a du trop. On a remarqué aussi qu'il affec- « tionne certaines formes de construction ou d'har- « monie qui reviennent souvent; qu'excellant dans « la plaisanterie, il la pousse quelquefois jusqu'au

« jeu de mots : on abuse toujours un peu de ce « dont on a beaucoup. Ces légères imperfections « disparaissent dans la multitude des beautés ; et, « à tout prendre, Cicéron est à mes yeux le plus « beau génie dont l'ancienne Rome puisse se glo- « rifier. »

Blair penche pour Démosthènes ; il a pour lui Fénelon, et contre lui Quintilien ; mais il a pour motiver sa préférence le caractère de sa nation, et le génie de sa langue. Il rapporte, dans une note, le parallèle que Fénelon a établi entre ces deux grands orateurs ; nous allons transcrire celui de Quintilien.

« C'est surtout dans l'éloquence que Rome peut « se vanter d'avoir égalé la Grèce. En effet, à tout « ce que celle-ci a de plus grand, j'oppose har- « diment Cicéron. Je n'ignore pas quel combat « j'aurai à soutenir contre les partisans de Démos- « thènes ; mais mon dessein n'est pas d'entre- « prendre ici ce parallèle inutile à mon objet, « puisque moi-même je cite partout Démosthènes « comme un des premiers auteurs qu'il faut lire, « ou plutôt qu'il faut savoir par cœur. J'observerai « seulement que la plupart des qualités de l'ora- « teur sont au même degré dans tous les deux, la « sagesse, la méthode, l'ordre des divisions, l'art « des préparations, la disposition des preuves, en- « fin tout ce qui tient à ce qu'on appelle l'invention. « Dans l'élocution, il y a quelque différence. L'un « serre de plus près son adversaire, l'autre prend « plus de champ pour combattre ; l'un se sert tou-

« jours de la pointe de ses armes, l'autre en fait
« souvent sentir aussi le poids. On ne peut rien ôter
« à l'un, rien ajouter à l'autre. Il y a plus de travail
« dans Démosthènes, plus de naturel dans Cicéron.
« Celui-ci l'emporte évidemment pour la plaisan-
« terie et le pathétique, deux puissans ressorts de
« l'art oratoire. Peut-être dira-t-on que les mœurs
« et les lois d'Athènes ne permettaient pas à l'ora-
« teur grec les belles péroraisons du nôtre; mais
« aussi la langue attique lui donnait des avantages
« et des beautés que la nôtre n'a pas. Nous avons
« des lettres de tous les deux; il n'y a nulle com-
« paraison à en faire. D'un autre côté, Démosthènes
« a un grand avantage, c'est qu'il est venu le pre-
« mier, et qu'il a contribué en grande partie à faire
« Cicéron ce qu'il est. Il s'était attaché à imiter les
« Grecs, et nous a représenté, ce me semble, en
« lui seul la force de Démosthènes, l'abondance
« de Platon, et la douceur d'Isocrate. Mais ce n'est
« pas l'étude qu'il en a pu faire qui lui a donné ce
« qu'il y a dans chacun d'eux; il l'a tiré de lui-
« même, et de cet heureux génie né pour réunir
« toutes les qualités. On dirait qu'il a été formé
« par une destination particulière de la Providence,
« qui voulait faire voir aux hommes jusqu'où l'élo-
« quence pouvait aller. En effet, qui sait mieux
« développer la vérité? qui sait émouvoir plus
« puissamment les passions? Quel écrivain eut ja-
« mais autant de charmes? Ce qu'il arrache de force,
« il semble l'obtenir de plein gré; et quand il vous
« entraîne avec violence, vous croyez le suivre vo-

« lontairement. Il y a dans tout ce qu'il dit une telle « autorité de raison, que l'on a honte de n'être pas « de son avis. Ce n'est point un avocat qui s'em- « porte, c'est un témoin qui dépose, un juge qui « prononce; et cependant tous ces différens mé- « rites, dont chacun coûterait un long travail à « tout autre que lui, semblent ne lui avoir rien « coûté; et dans la perfection de son style, il « conserve toute la grâce de la plus heureuse faci- « lité. C'est à juste titre que, parmi ses contem- « porains, il a passé pour le dominateur du bar- « reau, et que, dans la postérité, son nom est « devenu celui de l'éloquence. Ayons-le donc tou- « jours devant les yeux comme le modèle que l'on « doit se proposer, et que celui-là soit sûr d'avoir « beaucoup profité, qui aimera beaucoup Cicé- « ron. »

De l'Éloquence moderne.

Tome II, page 110.

Hume et Blair s'étonnent de ce que l'éloquence de la tribune politique avait fait si peu de progrès dans leur patrie, où la constitution de l'état semblait le plus favoriser son développement. Voltaire avait donné la raison de cette inertie : « On « a, dit-il, quelques harangues qui furent pronon- « cées au parlement d'Angleterre, en 1739, quand « il s'agissait de déclarer la guerre à l'Espagne. « L'esprit de Démosthènes et de Cicéron semble

« avoir dicté plusieurs traits de ces discours ; mais « ils ne passeront pas à la postérité comme ceux « des Grecs et des Romains, parce qu'ils man- « quent de cet art et de ce charme de la diction, « qui mettent le sceau de l'immortalité aux bons « ouvrages. »

Massillon.

Tome II, page 201.

Nous n'avons pas cru devoir couper le texte de l'auteur anglais en insérant une longue note, dont la plus grande partie renferme un beau passage de Massillon. Mais pour n'en pas priver le lecteur nous allons la rapporter ici.

« Pour donner une idée de l'espèce d'éloquence « employée par les prédicateurs français, je cite- « rai un passage de Massillon que Voltaire, dans « l'article *Éloquence*, qu'il fit pour l'Encyclopédie, « a regardé comme un chef-d'œuvre auquel les « temps anciens et modernes n'avaient rien à com- « parer. Le sujet du sermon est le petit nombre de « ceux qui seront sauvés. Le discours, dans son « ensemble, est à la fois extrêmement grave et ex- « trêmement animé ; mais Voltaire nous apprend « que, quand l'orateur en vint au passage que l'on « va lire, *un transport de saisissement s'empara « de tout l'auditoire ; presque tout le monde se leva « à moitié par un mouvement involontaire ; le mur- « mure d'acclamation et de surprise fut si fort,*

« *qu'il troubla l'orateur; et ce trouble ne servit qu'à*
« *augmenter le pathétique de ce morceau.*

« Je m'arrête à vous, mes frères, qui êtes ici
« assemblés. Je ne parle plus du reste des hom-
« mes; je vous regarde comme si vous étiez seuls
« sur la terre; voici la pensée qui m'occupe et qui
« m'épouvante. Je suppose que c'est ici votre der-
« nière heure, et la fin de l'univers; que les cieux
« vont s'ouvrir sur vos têtes, Jésus-Christ paraî-
« tre dans sa gloire, au milieu de ce temple, et
« que vous n'y êtes assemblés que pour l'attendre,
« et comme des criminels tremblans, à qui l'on va
« prononcer ou une sentence de grâce, ou un arrêt
« de mort éternelle : car vous avez beau vous flat-
« ter, vous mourrez tels que vous êtes aujour-
« d'hui. Tous ces désirs de changement qui vous
« amusent, vous amuseront jusqu'au lit de la
« mort; c'est l'expérience de tous les siècles. Tout
« ce que vous trouverez alors en vous de nouveau,
« fera peut-être un compte un peu plus grand que
« celui que vous auriez aujourd'hui à rendre; et
« sur ce que vous seriez, si l'on venait vous juger
« dans le moment, vous pouvez presque décider
« ce qui vous arrivera au sortir de la vie.

« Or, je vous demande, et je vous le demande
« frappé de terreur, ne séparant pas en ce point
« mon sort du vôtre, et me mettant dans la même
« disposition où je souhaite que vous entriez; je
« vous demande donc : si Jésus-Christ paraissait
« dans ce temple, au milieu de cette assemblée,
« la plus auguste de l'univers, pour nous juger,

« pour faire le terrible discernement des boucs et « des brebis, croyez-vous que le plus grand nom- « bre de tout ce que nous sommes ici fût placé « à la droite? croyez-vous que les choses du moins « fussent égales? croyez-vous qu'il s'y trouvât « seulement dix justes, que le Seigneur ne put « trouver autrefois en cinq villes toutes entières? « Je vous le demande; vous l'ignorez, et je l'ignore « moi-même. Vous seul, ô mon Dieu! connaissez « ceux qui vous appartiennent. — Mes frères, no- « tre perte est presque assurée, et nous n'y pensons « pas. Quand même, dans cette terrible séparation « qui se fera un jour, il ne devrait y avoir qu'un « seul pécheur de cette assemblée du côté des ré- « prouvés, et qu'une voix du ciel viendrait nous « en assurer dans ce temple, sans le désigner, qui « de nous ne craindrait d'être le malheureux? qui « de nous ne retomberait d'abord sur sa con- « science, pour examiner si ses crimes n'ont pas « mérité ce châtiment? qui de nous, saisi de « frayeur, ne demanderait pas à Jésus-Christ, « comme autrefois les apôtres : *Seigneur, ne se-* « *rait-ce pas moi?* Sommes-nous sages, mes chers « auditeurs? Peut-être que parmi tous ceux qui « m'entendent, il ne se trouvera pas dix justes; « peut-être s'en trouvera-t-il encore moins. Que « sais-je, ô mon Dieu! je n'ose regarder d'un œil « fixe les abîmes de vos jugemens et de votre jus- « tice; peut-être ne s'en trouvera-t-il qu'un seul; « et ce danger ne vous touche point, mon cher « auditeur! Et vous croyez être ce seul heureux

« dans le grand nombre qui périra! vous qui avez « moins sujet de le croire que tout autre; vous, « sur qui seul la sentence de mort devrait tomber; « grand Dieu! que l'on connaît peu dans le monde « les terreurs de votre loi!

« Mais que conclure de ces grandes vérités? « qu'il faut désespérer de son salut? à Dieu ne « plaise! il n'y a que l'impie, qui, pour se calmer « sur ses désordres, tâche ici de conclure en secret « que tous les hommes périront comme lui : ce ne « doit pas être le fruit de ce discours, mais de « vous détromper de cette erreur si universelle, « qu'on peut faire ce que tous les autres font, et « que l'usage est une voie sûre; mais de vous con- « vaincre que, pour se sauver, il faut se distin- « guer des autres, être singulier, vivre à part au « milieu du monde, et ne pas ressembler à la « foule. » (Sermons de Massillon, vol. IV.)

Du Mérite comparé des Anciens et des Modernes.

Tome II, page 300.

Voltaire a traité trois fois cette question curieuse. D'abord, il en a fait l'objet d'un dialogue plein d'originalité entre un savant, un courtisan, et Tullia, fille de Cicéron, qui assistent à la toilette de madame de Pompadour; ensuite il la discute à fond dans un des articles de son Dictionnaire philosophique; enfin il l'examine encore dans le 34e chapitre du Siècle de Louis XIV,

et il y donne la supériorité aux modernes sur les anciens, du moins en philosophie. Nous allons rapporter les premières pages de cet article, parce qu'elles sont pleines de raison, et parce qu'elles rappellent, sur la même question, l'opinion de Fontenelle, l'un de nos plus judicieux critiques.

« Le grand procès des anciens et des modernes « n'est pas encore vidé; il est sur le bureau depuis « l'âge d'argent qui succéda à l'âge d'or. Les hom- « mes ont toujours prétendu que le bon vieux « temps valait beaucoup mieux que le temps pré- « sent. Nestor, dans l'Iliade, en voulant s'insi- « nuer comme un sage conciliateur dans l'esprit « d'Achille et d'Agamemnon, débute par leur « dire : .... *J'ai vécu autrefois avec des hommes « qui valaient mieux que vous; non, je n'ai jamais « vu, et je ne verrai jamais de si grands person- « nages que Dryas, Cénée, Exadius, Polyphème « égal aux dieux, etc.*

« La postérité a bien vengé Achille du mauvais « compliment de Nestor, vainement loué par ceux « qui ne louent que l'antique. Personne ne connaît « plus Dryas; on n'a guère entendu parler d'Exa- « dius, ni de Cénée; et pour Polyphème égal aux « dieux, il n'a pas une trop bonne réputation, à « moins que ce ne soit tenir de la Divinité que « d'avoir un grand œil au front, et de manger des « hommes tout crus.

« Lucrèce ne balance pas à dire que la nature a « dégénéré :

Ipsa dedit dulces fœtus et pabula læta,
Quæ nunc vix nostro grandescunt aucta labore;
Conterimusque boves, et vires agricolarum, etc.

La nature languit, la terre est épuisée;
L'homme dégénéré, dont la force est usée,
Fatigue un sol ingrat par ses bœufs affaiblis.

« L'antiquité est pleine des éloges d'une autre « antiquité plus reculée :

Les hommes, en tout temps, ont pensé qu'autrefois
De longs ruisseaux de lait serpentaient dans nos bois;
La lune était plus grande et la nuit moins obscure;
L'hiver se couronnait de fleurs et de verdure;
L'homme, ce roi du monde, et roi très-fainéant,
Se contemplait à l'aise, admirait son néant,
Et, formé pour agir, se plaisait à rien faire, etc.

« Horace combat ce préjugé avec autant de « finesse que de force dans sa belle Épître à Au- « guste (Ép. 1, liv. 2). *Faut-il donc*, dit-il, *que* « *nos poèmes soient comme nos vins, dont les plus* « *vieux sont toujours préférés?* Il dit ensuite :

Indignor quidquam reprehendi, non quia crassè
Compositum illepidève putetur, sed quia nuper;
Nec veniam antiquis, sed honorem et præmia posci.
. . . .
Ingeniis non ille favet, plauditque sepultis;
Nostra sed impugnat; nos nostraque lividus odit, etc.

« J'ai vu ce passage imité ainsi en vers familiers :

Rendons toujours justice au beau.
Est-il laid pour être nouveau?

Pourquoi donner la préférence
Aux méchans vers du temps jadis?
C'est en vain qu'ils sont applaudis;
Ils n'ont droit qu'à notre indulgence.
Les vieux livres sont des trésors,
Dit la sotte et maligne Envie.
Ce n'est pas qu'elle aime les morts:
Elle hait ceux qui sont en vie.

« Le savant et ingénieux Fontenelle s'exprime « ainsi sur ce sujet :

« *Toute la question sur la prééminence entre les « anciens et les modernes, étant une fois bien enten- « due, se réduit à savoir si les arbres qui étaient « autrefois dans nos campagnes étaient plus grands « que ceux d'aujourd'hui. En cas qu'ils l'aient été, « Homère, Platon, Démosthènes ne peuvent être « égalés dans ces derniers siècles; mais si nos arbres « sont aussi grands que ceux d'autrefois, nous « pouvons égaler Homère, Platon et Démos- « thènes.*

« *Éclaircissons ce paradoxe. Si les anciens avaient « plus d'esprit que nous, c'est donc que les cerveaux « de ce temps-là étaient mieux disposés, formés de « fibres plus fermes ou plus délicates, remplis de « plus d'esprits animaux; mais en vertu de quoi « les cerveaux de ce temps-là auraient-ils été mieux « disposés? Les arbres auraient donc été aussi plus « grands et plus beaux; car si la nature était alors « plus jeune et plus vigoureuse, les arbres, aussi « bien que les cerveaux des hommes, auraient dû « se sentir de cette vigueur et de cette jeunesse.* »

(Digression sur les anciens et les modernes, t. 4, édition de 1742.)

« Avec la permission de cet illustre académicien, « ce n'est pas là du tout l'état de la question. Il ne « s'agit pas de savoir si la nature a pu produire de « nos jours d'aussi grands génies et d'aussi bons « ouvrages que ceux de l'antiquité grecque et la- « tine, mais de savoir si nous en avons en effet. Il « n'est pas impossible qu'il y ait d'aussi grands « chênes dans la forêt de Chantilly que dans celle « de Dodone : mais supposé que les chênes de « Dodone eussent parlé, il serait très-clair qu'ils « auraient un grand avantage sur les nôtres, qui « probablement ne parleront jamais.

« Lamotte, homme d'esprit et de talent, qui a « mérité des applaudissemens dans plus d'un « genre, a soutenu, dans une ode remplie de vers « heureux, le parti des modernes. Voici une de « ses stances :

Et pourquoi veut-on que j'encense
Ces prétendus dieux dont je sors?
En moi la même intelligence
Fait mouvoir les mêmes ressorts.
Croit-on la nature bizarre
Pour nous aujourd'hui plus avare
Que pour les Grecs et les Romains?
De nos aînés mère idolâtre,
N'est-elle plus que la marâtre
Du reste grossier des humains?

« On pouvait lui répondre : Estimez vos aînés « sans les adorer. Vous avez une intelligence et des

« ressorts comme Virgile et Horace en avaient; « mais ce n'est pas peut-être absolument la même « intelligence. Peut-être avaient-ils un talent su-« périeur au vôtre; et ils l'exerçaient dans une « langue plus riche et plus harmonieuse que les « langues modernes, qui sont un horrible jargon « des Celtes et d'un latin corrompu.

« La nature n'est point bizarre; mais il se pour-« rait qu'elle eût donné aux Athéniens un terrain « et un ciel plus propres que la Westphalie et que « le Limousin à former certains génies. Il se pour-« rait bien encore que le gouvernement d'Athènes, « en secondant le climat, eût mis dans la tête de « Démosthènes quelque chose que l'air de Clamart « et de La Grenouillère, et le gouvernement du « cardinal de Richelieu, ne mirent point dans la « tête d'Omer Talon et de Jérôme Bignon.

« Quelqu'un répondit alors à Lamotte par le « petit couplet suivant :

Cher Lamotte, imite et révère
Ces dieux dont tu ne descends pas.
Si tu crois qu'Horace est ton père,
Il a fait des enfans ingrats.
La nature n'est point bizarre;
Pour Danchet elle est fort avare,
Mais Racine en fut bien traité:
Tibulle était guidé par elle;
Mais pour notre ami Lachapelle (1),
Hélas! qu'elle a peu de bonté!

---

(1) « Ce Lachapelle était un receveur général des finances,

« Cette dispute est donc une question de fait.
« L'antiquité a-t-elle été plus féconde en grands
« monumens de tout genre jusqu'au temps de Plu-
« tarque, que les siècles modernes ne l'ont été
« depuis le siècle des Médicis jusqu'à Louis XIV
« inclusivement ?

« Les Chinois, plus de deux cents ans avant
« notre ère vulgaire, construisirent cette grande
« muraille qui n'a pu les sauver de l'invasion des
« Tartares. Les Égyptiens, trois mille ans aupara-
« vant, avaient surchargé la terre de leurs éton-
« nantes pyramides, qui avaient environ quatre-
« vingt-dix mille pieds carrés de base. Personne
« ne doute que si on voulait entreprendre aujour-
« d'hui ces inutiles ouvrages, on n'en vînt aisé-
« ment à bout en prodiguant beaucoup d'argent.
« La grande muraille de la Chine est un monu-
« ment de la crainte ; les pyramides sont des mo-
« numens de la vanité et de la superstition. Les
« unes et les autres attestent une grande patience
« dans les peuples, mais aucun génie supérieur.
« Ni les Chinois, ni les Égyptiens n'auraient pu
« faire seulement une statue telle que nos sculp-
« teurs en forment aujourd'hui. »

Voltaire conclut par cette phrase bien sage :
« Heureux celui qui, dégagé de tous les préjugés,
« est sensible au mérite des anciens et des mo-

« qui traduisit très-platement Tibulle; mais ceux qui dî-
« naient chez lui trouvaient ses vers fort bons. » VOLTAIRE.

« dernes, apprécie leurs beautés, connaît leurs
« fautes, et les pardonne! »

De la Poésie.

Tome II, page 369.

Nous ne saurions trop recommander aux jeunes gens qui veulent s'instruire, de lire et de méditer les articles que Marmontel a consacrés à la poésie dans ses Élémens de Littérature. Ils sont beaucoup trop étendus pour que nous les rapportions ici; et, comme tout y est intéressant et utile, il serait impossible d'en donner un extrait véritablement utile et véritablement intéressant.

La question de savoir ce que c'est que la poésie, et en quoi elle diffère de la prose, a été vivement débattue dans tous les temps, et peut-être n'est-elle pas encore décidée. Blair dit : « Il est certain « que la prose et les vers se fondent quelquefois « l'un dans l'autre, comme l'ombre et la lumière; « il est fort difficile d'indiquer précisément où finit « l'éloquence et commence la poésie. » On sait que tel n'était pas l'avis de Marmontel et de Voltaire; celui-ci dit, dans sa préface de la Henriade : « Je ne réfuterai pas ceux qui ont été « assez ennemis de la poésie pour avancer qu'il « peut y avoir des poèmes en prose : ce paradoxe « paraît téméraire à tous les gens de goût et de « bon sens. M. de Fénelon, qui avait beaucoup de

« l'un et de l'autre, n'a jamais donné son Télémaque « que sous le nom des Aventures de Télémaque, « et jamais sous celui de poème. C'est, sans con- « tredit, le premier de tous les romans; mais il ne « peut pas être mis dans la classe des derniers « poèmes. Je ne dis pas seulement parce que les « aventures qu'on y raconte sont presque toutes « indépendantes les unes des autres, et parce que « le style, tout fleuri et tendre qu'il est, serait trop « uniforme; je dis parce qu'il n'a pas le nombre, « le rhythme, la mesure, la rime, les inversions, « en un mot, rien de ce qui constitue cet art si « difficile de la poésie; art qui n'a pas plus de rap- « port avec la prose, que la musique n'en a avec « le ton ordinaire de la parole. »

Quant à Voltaire, il a assez fait connaître son opinion à cet égard : « Pour les poèmes en prose, « disait-il, je ne sais ce que c'est que ce monstre; « je n'y vois que l'impuissance de faire des vers. « J'aimerais autant qu'on me proposât un concert « sans instrumens. Le Cassandre de la Calprenède « sera, si l'on veut, un poème en prose, j'y con- « sens; mais dix vers du Tasse valent mieux. »

De la Rime.

Tome II, page 392.

On sait que la plupart des poëtes anglais, et entre autres Milton, n'ont pas voulu s'assujettir à la rime; et Blair soutient que le vers blanc, par sa liberté, sa noblesse, l'emporte sur le vers rimé, qui ne peut convenir qu'aux compositions d'un genre modéré, comme les élégies, les pastorales, les épîtres. Jamais le vers blanc n'a pu réussir dans notre langue, et un seul écrivain de quelque mérite, Lamotte, a voulu regarder la rime comme un usage barbare, et en affranchir notre poésie. Voltaire a réfuté cette opinion dans sa préface d'OEdipe, et il a prouvé en même temps que la rime était indispensable à la poésie française : « Chaque « langue, dit-il, a son génie déterminé par la na- « ture de la construction de ses phrases, par la « fréquence de ses voyelles ou de ses consonnes, « ses inversions, ses verbes auxiliaires, etc. Le « génie de notre langue est la clarté et l'élégance; « nous ne permettons nulle licence à notre poésie, « qui doit marcher, comme notre prose, dans l'or- « dre précis de nos idées. Nous avons donc un « besoin essentiel du retour des mêmes sons pour « que notre poésie ne soit pas confondue avec la « prose. Tout le monde connaît ces vers :

Où me cacher? fuyons dans la nuit infernale.
Mais que dis-je? mon père y tient l'urne fatale ;

Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains :
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.

« Mettez à la place :

Où me cacher? fuyons dans la nuit infernale.
Mais que dis-je? mon père y tient l'urne funeste :
Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains :
Minos juge aux enfers tous les pâles mortels.

« Quelque poétique que soit ce morceau, fera-t-il « le même plaisir dépouillé de l'agrément de la « rime? Les Anglais et les Italiens diraient égale- « ment, après les Grecs et les Romains, *Les pâles « humains Minos aux enfers juge*, et enjambe- « raient avec grâce sur l'autre vers; la manière « même de réciter des vers en italien et en anglais « fait sentir des syllabes longues et brèves, qui « soutiennent encore l'harmonie sans besoin de « rimes : nous qui n'avons aucun de ces avantages, « pourquoi voudrions-nous abandonner ceux que « notre langue nous laisse?

« Qui dit *vers* en français, dit nécessairement « des vers rimés, » ajoute Voltaire dans son Discours sur la tragédie. Autre part il y revient encore; « Je crois la rime nécessaire à tous les peuples qui « n'ont point, dans leur langue, une mélodie sen- « sible, marquée par les longues et par les brèves, « et qui ne peuvent employer ces dactyles et ces « spondées qui font un effet si merveilleux dans « le latin. »

« Je me souviendrai toujours que je demandai

« au célèbre Pope pourquoi Milton n'avait pas « rimé son Paradis perdu, et qu'il me répondit: « *Because he could not*, parce qu'il ne le pouvait « pas.

« Je suis persuadé que la rime, irritant, pour « ainsi dire, à tout moment le génie, lui donne « autant d'élancemens et d'entraves; qu'en le for- « çant de tourner sa pensée en mille manières, « elle l'oblige aussi de penser avec plus de jus- « tesse, et de s'exprimer avec plus de correction. « Souvent l'artiste, en s'abandonnant à la facilité « des vers blancs, et sentant intérieurement le « peu d'harmonie que ces vers produisent, croit « y suppléer par des images gigantesques, qui ne « sont point dans la nature; enfin il lui manque le « mérite de la difficulté surmontée. »

L'Épopée.

Tome III, page 82.

Blair définit le poème épique, *le récit poétique d'une entreprise illustre*. La Harpe le définit, *le récit en vers d'une action vraisemblable, héroïque et intéressante*. Suivant Marmontel, *c'est l'imitation en récit d'une action intéressante et mémorable*. Voltaire nous en donne une définition plus concise : *c'est un récit en vers d'aventures héroïques*. Mais il développe son idée; et, comme Blair, il fait rentrer dans la classe des épopées les poëmes de Lucain, d'Alonzo d'Ercilla et de Milton, aux-

quels plusieurs critiques avaient refusé ce titre : « Que l'action soit simple ou complexe, ajoute-t-il; qu'elle s'achève dans un mois ou dans une année, ou qu'elle dure plus long-temps; que la scène soit fixée dans un seul endroit, comme dans l'Iliade; que le héros voyage de mers en mers, comme dans l'Odyssée; qu'il soit heureux ou infortuné, furieux comme Achille, ou pieux comme Énée; qu'il y ait un principal personnage ou plusieurs; que l'action se passe sur la terre ou sur la mer; sur le rivage d'Afrique, comme dans la Louisiade; dans l'Amérique, comme dans l'Araucana; dans le ciel, dans l'enfer, hors des limites de notre monde, comme dans le Paradis de Milton, il n'importe; le poème sera toujours un poème épique, un poème héroïque, à moins qu'on ne lui trouve un nouveau titre proportionné à son mérite. *Si vous vous faites scrupule*, disait le célèbre Addison, *de donner le titre de poème épique au Paradis perdu de Milton, appelez-le, si vous voulez, un poème divin, donnez-lui tel nom qu'il vous plaira, pourvu que vous confessiez que c'est un ouvrage aussi admirable en son genre que l'Iliade.*

« Ne disputons jamais sur les noms. Irai-je refuser le nom de comédie aux pièces de M. Congrève ou à celles de Calderon, parce qu'elles ne sont point dans nos mœurs? La carrière des arts a plus d'étendue qu'on ne pense. Un homme qui n'a lu que les auteurs classiques méprise tout ce qui est écrit dans les langues vivantes; et celui qui ne sait que la langue de son pays est comme ceux

qui, n'ayant jamais sorti de la cour de France, prétendent que le reste du monde est peu de chose, et que qui a vu Versailles a tout vu. »

Télémaque.

Tome III, pages 86 *et* 148.

Blair, d'après la définition qu'il donne de l'épopée, et d'après l'idée qu'il s'était formée de la poésie, ne devait pas hésiter à ranger le Télémaque de Fénelon dans la classe des poèmes épiques. Cette manière de voir a été mille fois combattue et soutenue en France, et la victoire paraît être restée aux adversaires de Blair, à ceux qui se sont rangés du côté de l'auteur de la Henriade, qui s'exprime ainsi à ce sujet : « On confond toutes les idées, on transpose les limites des arts quand on donne le nom de poèmes à la prose. Le Télémaque est un roman moral, écrit, à la vérité, dans le style dont on aurait dû se servir pour traduire Homère en prose; mais l'illustre auteur du Télémaque avait trop de goût, était trop savant et trop juste pour appeler son roman du nom de poème. J'ose dire plus, c'est que si cet ouvrage était écrit en vers français, je dis même en beaux vers, il deviendrait un poème ennuyeux, par la raison qu'il est plein de détails que nous ne souffrons point dans notre poésie, et que de longs discours politiques et économiques ne plairaient assurément pas en vers français. Quiconque con-

naîtra bien le goût de notre nation sentira qu'il serait ridicule d'exprimer en vers : *Qu'il faut distinguer les citoyens en sept classes ; habiller la première de blanc avec une frange d'or, lui donner un anneau et une médaille ; habiller la seconde de bleu avec un anneau, et point de médaille ; la troisième, de vert avec une médaille, sans anneau et sans frange, etc. ; et enfin donner aux esclaves des habits gris-brun.....* »

MILTON.

Tome III, page 154.

Nous croyons devoir transcrire ici le jugement de Voltaire sur Milton : pourrait-on lire sans intérêt les pages que l'auteur de la Henriade a consacrées à ce grand poète?

« On trouvera ici, touchant Milton, quelques particularités soumises dans l'abrégé de sa Vie, qui est au-devant de la traduction française de son Paradis perdu. Il n'est pas étonnant qu'ayant recherché avec soin en Angleterre tout ce qui regarde ce grand homme, j'aie découvert des circonstances de sa vie que le public ignore.

« Milton, voyageant en Italie dans sa jeunesse, vit représenter à Milan une comédie intitulée Adam ou le Péché originel, écrite par un certain Andreino, et dédiée à Marie de Médicis, reine de France. Le sujet de cette comédie était la chute de l'homme. Les acteurs étaient Dieu le père, les

Diables, les Anges, Adam, Ève, le Serpent, la Mort et les sept Péchés mortels. Ce sujet, digne du génie absurde du théâtre de ce temps-là, était écrit d'une manière qui répondait au dessein.

« La scène s'ouvre par un chœur d'Anges, et Michel parle ainsi au nom de ses confrères : « Que « l'arc-en-ciel soit l'archet du violon du firma- « ment; que les sept planètes soient les sept notes « de notre musique; que le temps batte exacte- « ment la mesure; que les vents jouent l'or- « gue, etc. » Toute la pièce est dans ce goût : j'avertis seulement les Français, qui en riront, que notre théâtre ne valait guère mieux alors; que la Mort de saint Jean-Baptiste et cent autres pièces sont écrites dans ce style; mais que nous n'avions ni Pastor fido, ni Aminte.

« Milton, qui assista à cette représentation, découvrit, à travers l'absurdité de l'ouvrage, la sublimité cachée du sujet. Il y a souvent, dans des choses où tout paraît ridicule au vulgaire, un coin de grandeur qui ne se fait apercevoir qu'aux hommes de génie. « Les sept Péchés mortels dansant « avec le Diable » sont assurément le comble de l'extravagance et de la sottise; mais « l'univers « rendu malheureux par la faiblesse d'un homme, « les bontés et les vengeances du Créateur, la « source de nos malheurs et de nos crimes, » sont des objets dignes du pinceau le plus hardi. Il y a surtout dans ce sujet je ne sais quelle horreur ténébreuse, un sublime sombre et triste qui ne convient pas mal à l'imagination anglaise. Milton

conçut le dessein de faire une tragédie de la farce d'Andreino; il en composa même un acte et demi. Ce fait m'a été assuré par des gens de lettres qui le tenaient de sa fille, laquelle est morte lorsque j'étais à Londres.

« La tragédie de Milton commençait par ce monologue de Satan, qu'on voit dans le quatrième chant de son poème épique; c'est lorsque cet esprit de révolte, s'échappant du fond des enfers, découvre le Soleil qui sortait des mains du Créateur:

Toi, sur qui mon tyran prodigue ses bienfaits,
Soleil, astre de feu, jour heureux que je hais,
Jour qui fais mon supplice, et dont mes yeux s'étonnent,
Toi qui sembles le Dieu des cieux qui t'environnent,
Devant qui tout éclat disparaît et s'enfuit,
Qui fais pâlir le front des astres de la nuit;
Image du Très-Haut, qui régla ta carrière,
Hélas! j'eusse autrefois éclipsé ta lumière.
Sur la voûte des cieux élevé plus que toi,
Le trône où tu t'assieds s'abaissait devant moi;
Je suis tombé, l'orgueil m'a plongé dans l'abîme.

« Dans le temps qu'il travaillait à cette tragédie, la sphère de ses idées s'élargissait à mesure qu'il pensait. Son plan devint immense sous sa plume; et enfin, au lieu d'une tragédie qui, après tout, n'eût été que bizarre et non intéressante, il imagina un poème épique, espèce d'ouvrage dans lequel les hommes sont convenus d'approuver souvent le bizarre sous le nom de merveilleux.

« Les guerres civiles d'Angleterre ôtèrent long-

temps à Milton le loisir nécessaire pour l'exécution d'un si grand dessein. Il était né avec une passion extrême pour la liberté; ce sentiment l'empêcha toujours de prendre parti pour aucune des sectes qui avaient la fureur de dominer dans sa patrie. Il ne voulut fléchir sous le joug d'aucune opinion humaine, et il n'y eut point d'Église qui pût se vanter de compter Milton pour un de ses membres. Mais il ne garda point cette neutralité dans les guerres civiles du roi et du parlement. Il fut un des plus ardens ennemis de l'infortuné roi Charles Ier. Il entra même assez avant dans la faveur de Cromwell, et, par une fatalité qui n'est que trop commune, ce zélé républicain fut le serviteur d'un tyran. Il fut secrétaire d'Olivier Cromwell, de Richard Cromwell, et du parlement, qui dura jusqu'au temps de la restauration. Les Anglais employèrent sa plume pour justifier la mort de leur roi, et pour répondre au livre que Charles II avait fait écrire par Saumaise au sujet de cet événement tragique. Jamais cause ne fut plus belle et ne fut si mal plaidée de part et d'autre. Saumaise défendit en pédant le parti du roi mort sur l'échafaud, d'une famille errante dans l'Europe, et de tous les rois mêmes de l'Europe intéressés dans cette querelle. Milton soutint, en mauvais déclamateur, la cause d'un peuple victorieux, qui se vantait d'avoir jugé son prince selon les lois. La mémoire de cette révolution étrange ne périra jamais chez les hommes, et les livres de Saumaise et de Milton sont déjà ensevelis dans

l'oubli. Milton, que les Anglais regardent aujourd'hui comme un poète divin, était un très-mauvais écrivain en prose.

« Il avait cinquante-deux ans lorsque la famille royale fut rétablie. Il fut compris dans l'amnistie que Charles II donna aux ennemis de son père; mais il fut déclaré, par l'acte même de l'amnistie, incapable de posséder aucune charge dans le royaume. Ce fut alors qu'il commença son poème épique à l'âge où Virgile avait fini le sien. A peine avait-il mis la main à cet ouvrage, qu'il fut privé de la vue. Il se trouva pauvre, abandonné et aveugle, et ne fut point découragé. Il employa neuf années à composer le Paradis perdu. Il avait alors très-peu de réputation; les beaux esprits de la cour de Charles II, ou ne le connaissaient pas, ou n'avaient pour lui nulle estime. Il n'est pas étonnant qu'un ancien secrétaire de Cromwell, vieilli dans la retraite, aveugle et sans bien, fût ignoré ou méprisé dans une cour qui avait fait succéder à l'austérité du gouvernement protecteur toute la galanterie de la cour de Louis XIV, et dans laquelle on ne goûtait que les poésies efféminées, la mollesse de Waller, les satires du comte de Rochester, et l'esprit de Cowley.

« Une preuve indubitable qu'il avait très-peu de réputation, c'est qu'il eut beaucoup de peine à trouver un libraire qui voulût imprimer son Paradis perdu. Le titre seul révoltait, et tout ce qui avait quelque rapport à la religion était alors hors de mode. Enfin, Thompson lui donna trente

pistoles de cet ouvrage, qui a valu depuis plus de cent mille écus aux héritiers de ce Thompson. Encore ce libraire avait-il si peur de faire un mauvais marché, qu'il stipula que la moitié de ces trente pistoles ne serait payable qu'en cas qu'on fît une seconde édition du poème; édition que Milton n'eut jamais la consolation de voir. Il resta pauvre et sans gloire : son nom doit augmenter la liste des grands génies persécutés de la fortune.

« Le Paradis perdu fut donc négligé à Londres, et Milton mourut sans se douter qu'il aurait un jour de la réputation. Ce fut le lord Sommers et le docteur Atterbury, depuis évêque de Rochester, qui voulurent enfin que l'Angleterre eût un poème épique. Ils engagèrent les héritiers de Thompson à faire une belle édition du Paradis perdu. Leur suffrage en entraîna plusieurs. Depuis, le célèbre Addison écrivit en forme pour prouver que ce poème égalait ceux de Virgile et d'Homère : les Anglais commencèrent à se le persuader, et la réputation de Milton fut fixée.

« Il peut avoir imité plusieurs morceaux du grand nombre de poèmes latins faits de tout temps sur ce sujet, l'Adamus exul de Grotius, un nommé Mazen ou Mazenius, et beaucoup d'autres, tous inconnus au commun des lecteurs; il a pu prendre dans le Tasse la description de l'enfer, le caractère de Satan, le conseil des démons. Imiter ainsi, ce n'est point être plagiaire, c'est lutter, comme dit Boileau, contre son original; c'est enrichir sa lan-

gue des beautés des langues étrangères; c'est nourrir son génie, et l'accroître du génie des autres; c'est ressembler à Virgile, qui imita Homère. Sans doute Milton a joûté contre le Tasse avec des armes inégales; la langue anglaise ne pouvait rendre l'harmonie des vers italiens :

Chiama gli abitatori dell' ombre eterne
Il rauco suon della tartarea tromba;
Treman le spaziose atre caverne,
E l'aer cieco a quel rumor rimbomba, etc.

« Cependant Milton a trouvé l'art d'imiter heureusement tous ces beaux morceaux : il est vrai que ce qui n'est qu'un épisode dans le Tasse est le sujet même dans Milton. Il est encore vrai que sans la peinture des amours d'Adam et d'Ève, comme sans l'amour de Renaud et d'Armide, les diables de Milton et du Tasse n'auraient pas eu un grand succès. Le judicieux Despréaux, qui presque toujours eut raison, excepté contre Quinault, a dit à tous les poètes :

Eh! quel objet enfin à présenter aux yeux
Que le diable toujours hurlant contre les cieux!

« Je crois qu'il y a deux causes du succès que le Paradis perdu aura toujours : la première, c'est l'intérêt que l'on prend à deux créatures innocentes et fortunées, qu'un être puissant et jaloux rend, par sa séduction, coupables et malheureuses; la seconde est la beauté des détails.

« Les Français riaient encore quand on leur disait que l'Angleterre avait un poème épique, dont le sujet était le Diable combattant contre Dieu, et un serpent qui persuade à une femme de manger une pomme : ils ne croyaient pas qu'on pût faire sur ce sujet autre chose que des vaudevilles. Je fus le premier qui fis connaître aux Français quelques morceaux de Milton et de Shakespeare. M. Dupré de Saint-Maur donna une traduction en prose française de ce poème singulier. On fut étonné de trouver, dans un sujet qui paraît si stérile, une si grande fertilité d'imagination. On admira les traits majestueux avec lesquels il osa peindre Dieu, et le caractère encore plus brillant qu'il donne au Diable. On lut avec beaucoup de plaisir la description du jardin d'Adam et d'Ève. En effet, il est à remarquer que, dans tous les autres poèmes, l'amour est regardé comme une faiblesse; dans Milton seul il est une vertu. Le poète a su lever, d'une main chaste, le voile qui couvre ailleurs les plaisirs de cette passion. Il transporte le lecteur dans un jardin de délices; il semble lui faire goûter les voluptés pures dont Adam et Ève sont remplis; il ne s'élève pas au-dessus de la nature humaine, mais au-dessus de la nature humaine corrompue; et, comme il n'y a point d'exemple d'un pareil amour, il n'y en a point d'une pareille poésie.

« Mais tous les critiques judicieux, dont la France est pleine, se réunirent à trouver que le Diable parle trop souvent et trop long-temps de la même

chose. En admirant plusieurs idées sublimes, ils jugèrent qu'il y en a plusieurs d'outrées, et que l'auteur n'a rendues que puériles en s'efforçant de les faire grandes. Ils condamnèrent unanimement cette futilité avec laquelle Satan fait bâtir une salle d'ordre dorique au milieu de l'enfer, avec des colonnes d'airain et de beaux chapiteaux d'or, pour haranguer les diables auxquels il venait de parler tout aussi bien en plein air. Pour comble de ridicule, les grands diables, qui auraient occupé trop de place dans ce parlement d'enfer, se transforment en pygmées, afin que tout le monde puisse se trouver à l'aise au conseil.

« Après la tenue des états infernaux, Satan s'apprête à sortir de l'abîme; il trouve la Mort à la porte, qui veut se battre contre lui. Ils étaient prêts à en venir aux mains quand le Péché, monstre féminin, à qui des dragons sortent du ventre, court au-devant de ces deux champions : « Arrête, ô mon père! dit-il au Diable; arrête, ô « mon fils! dit-il à la Mort. — Et qui es-tu donc, « reprit le Diable, toi qui m'appelles ton père? — « Je suis le Péché, réplique ce monstre; tu accou- « chas de moi dans le ciel; je sortis de ta tête par « le côté gauche; tu devins bientôt amoureux de « moi; nous couchâmes ensemble; j'entraînai « beaucoup de chérubins dans ta révolte; j'étais « grosse quand la bataille se donna dans le ciel; « nous fûmes précipités ensemble. J'accouchai « dans l'enfer, et ce fut ce monstre que tu vois « dont je fus mère; il est ton fils et le mien. A

« peine fut-il né qu'il me viola et me fit tous ces « enfans que tu vois, qui sortent à tous momens « de mes entrailles, qui y rentrent et qui les dé« chirent. »

« Après cette dégoûtante et abominable histoire, le Péché ouvre à Satan les portes de l'enfer; il laisse les diables sur les bords du Phlégéton, du Styx et du Léthé; les uns jouent de la harpe, les autres courent la bague; quelques-uns disputent sur la grâce et sur la prédestination. Cependant Satan voyage dans les espaces imaginaires; il tombe dans le vide, et il tomberait encore si une nuée ne l'avait repoussé en haut. Il arrive dans le pays du Chaos; il traverse le Paradis des fous, *the Paradise of fools* (c'est l'un des endroits qui ne sont point traduits en français). Il trouve dans ce Paradis les Indulgences, les Agnus Dei, les Chapelets, les Capuchons et les Scapulaires des moines.

« Voilà des imaginations dont tout lecteur sensé a été révolté; et il faut que le poëme soit bien beau d'ailleurs pour qu'on ait pu le lire, malgré l'ennui que doit causer cet amas de folies désagréables.

« La guerre entre les bons et les mauvais anges a paru aussi aux connaisseurs un épisode où le sublime est trop noyé dans l'extravagant. Le merveilleux même doit être sage; il faut qu'il conserve un air de vraisemblance, et qu'il soit traité avec goût. Les critiques les plus judicieux n'ont trouvé dans cet endroit ni goût, ni vraisemblance,

ni raison. Ils ont regardé comme une grande faute contre le goût la peine que prend Milton de peindre le caractère de Raphaël, de Michel, d'Abdiel, d'Uriel, de Moloc, de Nisroth, d'Astaroth, tous êtres imaginaires dont le lecteur ne peut se former aucune idée, et auxquels on ne peut prendre aucun intérêt. Homère, en parlant de ses dieux, les caractérisait par leurs attributs qu'on connaissait; mais un lecteur chrétien a envie de rire quand on veut lui faire connaître à fond Nisroth, Moloc et Abdiel. On a reproché à Homère de longues et inutiles harangues, et surtout les plaisanteries de ses héros; comment souffrir dans Milton les harangues et les railleries des anges et des diables, pendant la bataille qui se donne dans le ciel? Ces mêmes critiques ont jugé que Milton péchait contre la vraisemblance, d'avoir placé du canon dans l'armée de Satan, et d'avoir armé d'épées tous ces esprits qui ne pouvaient se blesser; car il arrive que lorsque je ne sais quel ange a coupé je ne sais quel diable, les deux parties du diable se réunissent dans le moment.

« Ils ont trouvé que Milton choquait évidemment la raison par une contradiction inexcusable, lorsque Dieu le père envoie ses fidèles anges combattre, réduire et punir les rebelles : « Allez, dit « Dieu à Michel et à Gabriel, poursuivez mes en« nemis jusqu'aux extrémités du ciel; précipitez« les loin de Dieu et de leur bonheur, dans le Tar« tare, qui ouvre déjà son brûlant chaos pour les

« engloutir. » Comment se peut-il qu'après un ordre si positif la victoire reste indécise? Et pourquoi Dieu donne-t-il un ordre inutile? Il parle, et n'est point obéi; il veut vaincre, et on lui résiste; il manque à la fois de prévoyance et de pouvoir. Il ne devait pas ordonner à ses anges de faire ce que son fils unique seul devait faire.

« C'est ce grand nombre de fautes grossières qui fit sans doute dire à Dryden, dans sa préface sur l'Énéide, que Milton ne vaut guère mieux que notre Chapelain et notre Lemoine. Mais aussi ce sont les beautés admirables de Milton qui ont fait dire à ce même Dryden que la nature l'avait formé de l'âme d'Homère et de celle de Virgile. Ce n'est pas la première fois qu'on a porté, du même ouvrage, des jugemens contradictoires. Quand on arrive à Versailles, du côté de la cour, on voit un vilain petit bâtiment écrasé, avec sept croisées de face, accompagné de tout ce que l'on a pu imaginer de plus mauvais goût. Quand on le regarde du côté des jardins, on voit un palais immense, dont les beautés peuvent racheter les défauts. »

Du Merveilleux dans la Tragédie.

Tome III, page 165.

La tragédie ne saurait admettre le merveilleux comme l'épopée, la raison en est évidente; cependant Blair, tout en convenant de ce principe, pense que les ombres des morts y peuvent apparaître, parce que leur apparition est fondée sur la croyance populaire, et qu'elle est d'ailleurs un moyen puissant de produire de la terreur. Le premier de ces deux motifs a peut-être quelque fondement, mais il est impossible de prendre l'autre en considération. Sans doute, la terreur est un des effets nécessaires de la tragédie; mais tous les moyens de la produire n'y sont pas indifférens, et pour y parvenir il faut surtout se garder de sacrifier la raison et la vraisemblance. Voltaire est, je crois, le seul qui ait fait paraître une ombre sur notre scène. Il convient lui-même que c'était une entreprise assez hardie; qu'il était à craindre que ce spectacle ne révoltât, parce que, dit-il, la plupart de ceux qui fréquentent les théâtres, accoutumés à des élégies amoureuses, se liguèrent contre ce nouveau genre de tragédie. « Mais, con-« tinue-t-il, quelques efforts qu'on ait faits pour « faire tomber cette espèce de drame, vraiment « terrible et tragique, on n'a pu y réussir; on disait « et on écrivait de tous côtés que l'on ne croit « plus aux revenans, et que les apparitions des

« morts ne peuvent être que puériles aux yeux « d'une nation éclairée. Quoi! toute l'antiquité aura « cru ces prodiges, s'écrie l'auteur de Sémiramis, « et il ne sera pas permis de se conformer à l'anti- « quité? Quoi! notre religion aura consacré ces « coups extraordinaires de la Providence, et il serait « ridicule de les renouveler? » Je crois qu'en cette occasion, ceux qui *parlaient et écrivaient de tous côtés* avaient raison contre Voltaire; un semblable genre de merveilleux était un écueil contre lequel tout autre poète aurait échoué. Toutefois, comme la tragédie est la représentation d'une action héroïque que la tradition a consacrée, je crois que l'on pourrait faire paraître sur la scène l'ombre d'un personnage, ou même un génie, lorsque l'histoire ou la mythologie ont consacré cette apparition; mais les introduire, comme dans quelques pièces anglaises, seulement pour faire marcher l'action, nouer l'intrigue, ou amener le dénouement, c'est le comble du ridicule; et une semblable tentative échouerait complétement sur notre théâtre. L'on reproche à nos tragédies de manquer d'action, de mouvement, de spectacle; je n'examinerai pas ici jusqu'à quel point ce reproche est fondé; mais je demande ce que nous gagnerions si les démons et les sorciers venaient occuper notre scène, et surtout si le mauvais goût et la médiocrité s'emparaient d'un genre de merveilleux aussi dégoûtant? Ce n'est certainement pas là l'espèce de perfectionnement que l'art dramatique réclame parmi nous.

Origine et Progrès de la Tragédie.

Tome III, page 167.

La tragédie est-elle arrivée chez nous à son plus haut point de perfection? c'est une question que je ne veux ni discuter ni décider; mais, ce qui est très-remarquable dans ce genre de composition, c'est la rapidité avec laquelle il est arrivé, dans la Grèce et chez les nations modernes, du point de départ à ce point de développement, après lequel il fut une longue période de temps sans faire un pas de plus. Il ne se passa que quatre-vingt-douze ans entre les grossières représentations de la charrette de Thespis et les magnifiques conceptions d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. En France, Jodelle fut le premier qui traita d'une manière assez régulière deux sujets tragiques, Cléopâtre et Didon. Après soixante-douze ans, Mairet donna, dans sa Sophonisbe, une forme et un style un peu plus convenables à la tragédie; il ne précéda Rotrou que de quelques années. Corneille et Racine vinrent immédiatement après; et depuis eux, les poëtes tragiques se sont succédé en grand nombre; mais l'art n'a plus fait de progrès. Crébillon a laissé à peine au théâtre deux pièces dont la représentation soit supportable; Voltaire a été quelquefois sublime comme Corneille, tendre comme Racine, poëte comme l'un et l'autre, mais il n'a pas fait mieux que

Corneille et Racine; et depuis l'auteur de Zaïre personne n'a fait mieux que lui. Il s'applaudissait d'avoir, dans cette pièce, introduit un genre nouveau, en mettant sur la scène, à l'imitation des Anglais, les noms des rois et des anciennes familles du royaume; mais l'art n'a rien gagné à l'introduction de ce nouveau genre, et tous les poètes qui, depuis Voltaire, l'ont tenté, n'y ont obtenu, à deux ou trois exceptions près, qu'un très-médiocre succès.

Shakespeare.

Tome III, page 215.

« Ses deux chefs-d'œuvre, dit Blair, les deux « tragédies dans lesquelles il a le mieux déployé, « selon moi, toute la force de son génie, ce sont « Othello et Macbeth. »

Ces deux pièces, les plus connues du théâtre de Shakespeare, ont été transportées sur notre scène par M. Ducis. Le sage auteur a fait disparaître, dans son imitation, les écarts de génie du poète anglais; et ces tragédies, que l'on représente quelquefois, seront toujours vues avec plaisir, parce qu'elles renferment de beaux vers, et des situations extrêmement pathétiques.

Depuis Voltaire on est fixé en France sur le mérite de Shakespeare. On sait que son plus grand défaut est d'être venu à une époque où la littérature était encore trop peu cultivée, et que si

quelquefois on ne peut le comparer qu'à lui-même pour le naturel et pour le sublime, quelquefois aussi il se montre grossier comme le siècle où il vivait. Aucune traduction française ne donne de Shakespeare une idée bien exacte; ceux qui ont essayé de le faire passer dans notre langue l'ont habillé à la mode de leur temps et de leur nation; mais comme sans doute ils ne le traduisaient pas pour le mettre immédiatement sur notre théâtre, et qu'ils devaient n'avoir en vue que de le faire connaître à leurs compatriotes, il fallait qu'ils conservassent à ce génie, vraiment extraordinaire, le cachet de ses conceptions et de son expression. Voici comme Voltaire s'exprime sur la tragédie d'Hamlet, et cette censure pourrait presque s'appliquer à toutes les pièces de Shakespeare : « C'est « une pièce grossière et barbare, qui ne serait pas « supportée par la plus vile populace de la France « et de l'Italie. Hamlet y devient fou au second « acte, et sa maîtresse devient folle au troisième; « le prince tue le père de sa maîtresse, feignant « de tuer un rat; et l'héroïne se jette dans la ri- « vière. On fait sa fosse sur le théâtre, et les fos- « soyeurs disent des quolibets dignes d'eux, en « tenant dans leurs mains des têtes de morts; le « prince Hamlet répond à leurs grossièretés abo- « minables par des folies non moins dégoûtantes. « Pendant ce temps-là un des acteurs fait la con- « quête de la Pologne. Hamlet, sa mère et son beau- « père boivent ensemble sur le théâtre : on chante « à table, on s'y querelle, on se bat, on se tue :

« on croirait que cet ouvrage est le fruit de l'imagi-
« nation d'un sauvage ivre. Mais parmi ces irrégu-
« larités grossières, qui rendent encore aujour-
« d'hui le théâtre anglais si absurde et si barbare,
« on trouve dans Hamlet, par une bizarrerie en-
« core plus grande, des traits sublimes, dignes des
« plus grands génies. Il semble que la nature se
« soit plu à rassembler dans la tête de Shakes-
« peare ce qu'on peut imaginer de plus fort et de
« plus grand, avec ce que la grossièreté sans
« esprit peut avoir de plus bas et de plus détes-
« table. »

La Comédie.

Tome III, page 222.

Si le Cours de Littérature de La Harpe n'était pas aujourd'hui entre les mains de tout le monde, nous transcririons ici sa dissertation sur une question que l'auteur anglais que nous venons de traduire n'a pas jugé à propos de traiter, et qui cependant est d'une assez grande importance, puisqu'elle peut contribuer à bien établir les principes de deux genres essentiels de composition; cette question est de savoir *si l'art de la comédie est plus difficile que celui de la tragédie*. Il en est une autre, moins importante sans doute, sur laquelle Blair s'est arrêté un instant, et que nos littérateurs n'ont jamais traitée à fond : *si la comédie doit être écrite en vers ou en prose*. Blair

n'hésite pas à prononcer que la comédie, étant la représentation fidèle de la conversation ordinaire, doit être écrite en prose, et il ne regarde les vers, et surtout la rime, dans ce genre de composition, que comme une entrave inutile, qui ne sert qu'à donner au dialogue moins de naturel et de vérité. Nous devons regretter que cette question n'ait pas été approfondie par quelques-uns des plus judicieux critiques de notre nation, et surtout par un auteur qui eût donné au théâtre, avec un égal succès, des comédies du même genre, en prose et en vers. Voltaire l'a traitée assez superficiellement; néanmoins ce qu'il dit à ce sujet est fort instructif, et les principes qu'il établit pourraient servir de base à une discussion suivie sur cette matière.

« J'écarte la théorie, et n'irai guère au-delà de l'historique. Je demanderai seulement pourquoi les Grecs et les Romains firent toutes leurs comédies en vers, et pourquoi les modernes ne les font souvent qu'en prose? N'est-ce point que l'un est beaucoup plus aisé que l'autre, et que les hommes, en tout genre, veulent réussir sans beaucoup de travail? Fénelon fit son Télémaque en prose, parce qu'il ne pouvait le faire en vers.

« L'abbé d'Aubignac, qui, comme prédicateur du roi, se croyait l'homme le plus éloquent du royaume, et qui, pour avoir lu la poétique d'Aristote, pensait être le maître de Corneille, fit une tragédie en prose, dont la représentation ne put être achevée, et que jamais personne n'a lue.

« Lamotte, s'étant laissé persuader que son es-

prit était infiniment au-dessus de son talent pour la poésie, demanda pardon au public de s'être abaissé jusqu'à faire des vers. Il donna une ode en prose, et une tragédie en prose, et on se moqua de lui. Il n'en a pas été de même de la comédie : Molière avait écrit son Avare en prose pour le mettre ensuite en vers; mais il parut si bon que les comédiens voulurent le jouer tel qu'il était, et que personne n'osa depuis y toucher.

« Au contraire, le Convive de pierre, qu'on a si mal à propos appelé le Festin de pierre, fut versifié après la mort de Molière par Thomas Corneille, et est toujours joué de cette façon.

« Je pense que personne ne s'avisera de versifier le George Dandin. La diction en est si naïve, si plaisante; tant de traits de cette pièce sont devenus proverbes, qu'il semble qu'on les gâterait si on voulait les mettre en vers.

« Ce n'est pas, peut-être, une idée fausse de penser qu'il y a des plaisanteries de prose et des plaisanteries de vers. Tel bon conte dans la conversation deviendrait insipide s'il était rimé; et tel autre ne réussira bien qu'en rimes. Je pense que monsieur et madame de Sottenville et madame la comtesse d'Escarbagnas ne seraient point si plaisans s'ils rimaient. Mais dans les grandes pièces remplies de portraits, de maximes, de récits, et dont les personnages ont des caractères fortement dessinés, tels que le Misanthrope, le Tartufe, l'École des Femmes, celle des Maris, les Femmes savantes, le Joueur, les vers me paraissent absolu-

ment nécessaires, et j'ai toujours été de l'avis de Michel Montaigne, qui dit que *la sentence pressée aux pieds nombreux de la poésie, enlève son âme d'une plus rapide secousse.* »

Comédie larmoyante.

Tome III, page 244.

C'est, je crois, Voltaire qui a le premier donné ce nom au genre de composition dramatique que Lachaussée, Diderot et Beaumarchais ont introduit sur notre théâtre. Blair regarde cette innovation comme infiniment heureuse, et nous en félicite; suivant Voltaire il n'y aurait pas de quoi. Dans une lettre à M. de Somarocof, il lui dit que la *comédie larmoyante*, à la honte de la nation, a succédé au seul vrai genre comique, porté à sa perfection par l'inimitable Molière : « Depuis Regnard, ajoute-t-il, qui était né avec un génie « vraiment comique, et qui a seul approché Molière de près, nous n'avons eu que des espèces « de monstres. Des auteurs qui étaient incapables « de faire seulement une bonne plaisanterie ont « voulu faire des comédies, uniquement pour gagner de l'argent. Ils n'avaient pas assez de force « dans l'esprit pour faire des tragédies; ils n'avaient pas assez de gaîté pour écrire des comédies; ils ne savaient pas seulement faire parler « un valet; ils ont mis des aventures tragiques « sous des noms bourgeois. On dit qu'il y a de

« l'intérêt dans ces pièces quand elles sont bien « jouées ; cela peut être, je n'ai jamais pu les « lire ; mais on prétend que les comédiens font « quelque illusion. Ces pièces bâtardes ne sont ni « tragédies ni comédies. Quand on n'a point de « chevaux, on est fort heureux de se faire traîner « par des mulets. » Voici comme, dans son Dictionnaire philosophique, il nous donne l'histoire de ce genre :

« Quelques personnes s'amusaient à jouer dans « un château de petites comédies qui tenaient de « ces farces qu'on appelle parades ; on en fit une « en l'année 1732, dont le principal personnage « était le fils d'un négociant de Bordeaux, très-« bon homme, et marin fort grossier, lequel, « croyant avoir perdu sa femme et son fils, venait « se remarier à Paris, après un long voyage dans « l'Inde (1). »

« Sa femme était une impertinente, qui était « venue faire la grande dame dans la capitale, « manger une grande partie du bien acquis par « son mari, et marier son fils à une demoiselle « de condition. Le fils, beaucoup plus impertinent « que la mère, se donnait des airs de seigneur ; « et son plus grand air était de mépriser beau-« coup sa femme, laquelle était un modèle de vertu

---

(1) Cette pièce était probablement de M. de Voltaire. On n'en a rien retrouvé dans ses papiers ; et ce n'est pas le seul de ses ouvrages dramatiques qu'il ait négligé de conserver.

« et de raison. Cette jeune femme l'accablait de « bons procédés sans se plaindre, payait ses dettes « secrètement quand il avait joué et perdu sur sa « parole, et lui faisait tenir de petits présens très-« galans sous des noms supposés. Cette conduite « rendait notre jeune homme encore plus fat; le « marin revenait à la fin de la pièce, et mettait « ordre à tout.

« Une actrice de Paris, fille de beaucoup d'es-« prit, nommée mademoiselle Quinault, ayant vu « cette farce, conçut qu'on en pourrait faire une « comédie très-intéressante, et d'un genre tout « nouveau pour les Français, en exposant sur le « théâtre le contraste d'un jeune homme qui croi-« rait en effet que c'est un ridicule d'aimer sa « femme, et une épouse respectable qui forcerait « enfin son mari à l'aimer publiquement. Elle « pressa l'auteur d'en faire une pièce régulière « noblement écrite; mais ayant été refusée, elle « demanda la permission de donner ce sujet à M. de « Lachaussée, jeune homme qui faisait fort bien « des vers, et qui avait de la correction dans le « style. Ce fut ce qui valut au public le Préjugé à « la mode.

« Cette pièce était bien froide après celles de « Molière et de Regnard; elle ressemblait à un « homme un peu pesant, qui danse avec plus de « justesse que de grâce. L'auteur voulut mêler la « plaisanterie aux beaux sentimens; il introdui-« sit deux marquis, qu'il crut comiques, et qui ne « furent que forcés et insipides. L'un dit à l'autre :

Si la même maîtresse est l'objet de nos vœux,
L'embarras de choisir la rendra plus perplexe.
Ma foi, marquis, il faut prendre pitié du sexe.

« Ce n'est pas ainsi que Molière fait parler ses « personnages. Dès-lors le comique fut banni de « la comédie. On y substitua le pathétique; on « disait que c'était par bon goût, mais c'était par « stérilité.

« Ce n'est pas que deux ou trois scènes pathé-« tiques ne puissent faire un très-bon effet. Il y « en a des exemples dans Térence, il y en a dans « Molière; mais il faut après cela revenir à la « peinture naïve et plaisante des mœurs.

« On ne travaille dans le goût de la comédie « larmoyante que parce que ce genre est plus aisé; « mais cette facilité même le dégrade; en un mot, « les Français ne surent plus rire.

« Quand la comédie fut ainsi défigurée, la tra-« gédie le fut aussi; on donna des pièces bar-« bares, et le théâtre tomba; mais il peut se re-« lever. »

La Harpe, dans son Cours de Littérature, nous donne son avis sur ce genre de composition littéraire, dont il avait vu les premiers essais, et dont sans doute il avait reconnu l'abus. Il fait d'abord remarquer, en parlant de la tragédie d'Alzire, que ceux qui, depuis trente ans, ont voulu substituer à la tragédie ce qu'on appelle le drame, ont profité de notre disposition naturelle à nous affecter douloureusement au spectacle des misères

humaines. Il semblerait, par ce passage, qu'il en voudrait faire une critique sévère; cependant il se montre plus indulgent; et, dans le préambule de son examen des pièces de Lachaussée, il donne ainsi les motifs de l'introduction du drame, et les conditions auxquelles il peut être un genre de composition estimable.

« Lorsque, pendant l'espace d'un siècle entier, nombre d'artistes ont couru successivement une même carrière, il est tout simple que le talent, frappé des difficultés de la concurrence ou des dangers de l'imitation, cherche à découvrir des routes moins frayées, qui puissent encore, si elles offrent moins d'éclat et de gloire, compenser cet avantage par celui de la nouveauté. C'est ce que fit Lachaussée lorsqu'il introduisit sur notre théâtre ce genre de comédie mixte, dont les anciens avaient donné l'idée dans l'Andrienne, mais qui, plus étendu chez lui, plus déterminé, et formant un système suivi dans un certain nombre d'ouvrages, peut lui mériter le titre de fondateur. Le succès de ses pièces n'est pas contesté, il est encore le même après cinquante ans; mais son mérite est toujours une espèce de problème, et j'oserai dire d'abord qu'il ne devrait plus l'être, puisqu'une si longue expérience a prouvé qu'il était indépendant de la nouveauté et de la mode, qui, en tout temps et en tout genre, peuvent beaucoup, mais n'ont pas un long pouvoir.

« Une foule de critiques ont regardé l'entreprise

de Lachaussée comme une corruption de l'art; mon opinion serait plus modérée. Je n'appelle corruption que ce qui est d'un goût faux; je n'en vois point dans les bonnes pièces de cet écrivain; je n'y vois qu'un genre inférieur, qui vaut en lui-même plus ou moins, comme tous les autres, selon qu'il est bien ou mal traité.

« Il est inférieur à la comédie et à la tragédie, parce qu'empruntant quelque chose de l'une et de l'autre, il affaiblit par ce mélange même le caractère essentiel de toutes les deux. Comme la tragédie, il veut émouvoir, et il est beaucoup moins touchant; comme la comédie, il veut amuser, et il est beaucoup moins gai; et cette disproportion était inévitable, puisque, voulant joindre le rire et les larmes, on ne pouvait pas assembler des impressions si diverses (quoiqu'elles ne soient pas inconciliables), sans leur ôter de leur force.

« Nous avons vu ailleurs pourquoi le sentiment de la difficulté vaincue entre pour beaucoup dans le plaisir que les beaux-arts nous procurent; c'est encore une des causes de l'infériorité du genre mixte. Il produit de l'intérêt à l'aide de ces infortunes domestiques dont les exemples ne sont point rares, mais dont le fond est celui de presque tous nos romans; et cela est beaucoup plus aisé que d'attacher, pendant cinq actes, avec des caractères comiques mis en situation. Le style même en est plus facile, il n'exige dans le dialogue que la

convenance relative aux intérêts des personnages. La comédie demande davantage : elle veut que l'on fasse naître du fond de l'action le comique des détails, comme la tragédie en tire le sublime des sentimens et des pensées; de là naît un des inconvéniens les plus fréquens dans les pièces de Lachaussée. Les effets tenant le plus souvent à la triste situation de personnages qui ne sont point au-dessus de l'ordre commun, leur entretien ne peut être que sérieux dans tous les momens où l'action n'est pas très-vive, et alors ce sérieux tient de la langueur, et même quelquefois de l'insipidité. Ils ne peuvent pas dire autre chose; mais ce qu'ils disent ne vaut pas trop la peine d'être entendu : au lieu que la tragédie et la comédie ont, dans la nature de leur dialogue, de quoi soutenir sans cesse l'attention quand l'auteur a le talent d'écrire.

« Il est à remarquer que, dans ce genre mixte, les inconvéniens naissent des avantages mêmes qui lui sont propres. On vient de voir que l'intérêt, auquel il sacrifie tout, nécessite souvent un ton sérieux qui affadit la scène quand l'action ne l'échauffe pas, et il est sûr qu'elle ne peut pas toujours l'échauffer. Il en est de même de la morale, qui occupe ici une plus grande place que dans la comédie; les sujets étant ordinairement fondés sur des rapports de devoir, de délicatesse, d'humanité, ils tendent à l'instruction plus directement que la comédie; ils contiennent beaucoup

plus de préceptes et de sentences; il y a peu de scènes qui n'en offrent plus ou moins : quelques-unes ne sont que des traités de morale dialogués. C'est aller à l'utile sans doute, mais l'agréable ne s'y joint pas toujours; ce style, trop souvent sentencieux, est tout près de la monotonie; et le fond des idées étant d'un ordre assez vulgaire, il devient plus difficile d'en racheter l'uniformité. Trop de personnages parlent de vertu, et ils en parlent trop. Au reste, ce défaut, qui n'est qu'aperçu dans Lachaussée, n'est choquant que dans les dramatistes de nos jours, qui l'ont porté au dernier excès.

« Tant de désavantages sont compensés en partie par un mérite précieux, que les plus ardens détracteurs ne sauraient nier, l'intérêt. Il est certainement porté plus loin dans quelques situations du Préjugé à la mode, de Mélanide, de la Gouvernante, et de l'École des Maris, que dans aucune de nos comédies. On y verse des larmes douces, que la raison et le bon goût ne désavouent pas, puisque ces situations sont dans l'ordre de celles que la société peut quelquefois présenter. On n'a jamais tort d'intéresser, et les larmes mêmes que la réflexion condamne dans le cabinet, au théâtre, portent avec elles leur excuse; à plus forte raison, celles qu'elle ne condamne point sont-elles à l'abri de la critique. Elle devait se borner à en apprécier le degré de mérite, mais elle ne pouvait pas approuver toutes les épigram-

mes dont elles ont été l'objet. Les épigrammes contre les pleurs ont en elles-mêmes assez mauvaise grâce : aussi était-ce l'esprit de parti qui les dictait. On les a oubliées presque toutes, et l'on pleure encore aujourd'hui aux pièces de Lachaussée. »

FIN DES OPINIONS DES LITTÉRATEURS FRANÇAIS.



TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES.

A.

B.

C.

D.

E.

G.

I.

J.

L.

P.

Q.

R.

S.

T.

U.

V.

X.

Y.

W.

FIN DE LA TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES.

TABLE DES LECTURES

CONTENUES

DANS CE VOLUME.

SUITE DE LA CINQUIÈME PARTIE.

